

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

A ZENETÖRTÉNET
SZOCIOLÓGIÁJA

IRTA

MOLNÁR ANTAL

F

BUDAPEST, 1923

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

27
ALAGY-IRÁDMIA
KÖNYVTÁRA

A ZENETÖRTÉNET SZOCIOLÓGIÁJA

IRTA

MOLNÁR ANTAL



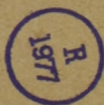
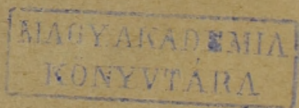
BUDAPEST, 1923

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

127482



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

KODÁLY ZOLTÁNNAK

Socrates: «A zene törvényein sehol se változtassunk és új zeneműfajokat be ne vezessünk másképp, mint *csakis a legfőbb polgári berendezésekkel egyidejűleg*».

Plato, Az állam, IV. 3.

Az ember állati és isteni mivoltának, valamint öseemberi és társadalmi lényének föloldatlan disszonanciáját próbálja föloldani a művészet azáltal, hogy a társadalommentes ösérzelmeket fölszínre hozza és a társadalmi szerkezet által determinált formába önti azokat, formába, vagyis a tökéletesség szimbolumába, ami az istenség lényegével érintkezik.

ELŐSZÓ.

E munkában, mely azt a nevet is viselhetné, hogy «Prolegomena a zenetörténet tanulmányozásának módszertanához», a «szociológia» név széles értelemben szerepel és nem jelenti a XIX. század materialista társadalomtudományát. Jeleníteni kívánná itt a társadalom életében szereplő *mindazon* (szellemi és anyagi) mozzanat rendszerbe foglalását, melyeknek közvetlen hatása van a zeneművészet kialakulására és virágzására. Minthogy e munka a zenetörténet vizsgálatának módszerét az eddiginél szélesebb keretűre tágítja, több helyt új gondolatkombinálásra volt szüksége. Kezdeményezései teljesen elérték céljukat, ha útmutatásul szolgálnak a következő nemzedék számára, melynek föladata a ma még fiatal zenetudomány teljesebb kiépítése.

1922 október 10.

A szerző.

BEVEZETÉS.

A művészettörténeti kutatásnak kettős célja van. Első céljában megegyezik minden tudománnyal: hogy a tudást önmagáért gyarapítva, az igazság harcosa legyen (etikai cél). Másik, speciális célja pedig az, hogy bármely kor bárminő művészi alkotásának helyes élvezéséhez juttasson (esztétikai cél). Történettudomány és esztétika (a Szépnek tudománya) egymásnak igen fontos segítőtársai («segédtudományai»), mert sem az emberiség történelmének megértése nem lehet teljes az egyes korok művészetének megértése nélkül, sem pedig a művészi alkotások élvezése nem lehet tökéletes, ha nem ismerjük az egykorú többi műalkotással, valamint az előző korok alkotásaival bírt vonatkozásukat. Az esztétikának megvannak ugyan a maga elszigetelt és szuverén (ú. n. autonom) törvényei, de ezek oly elvont törvények, melyek minden kor minden műalkotásával szemben érvényesek (szimmetria, proporció stb.), az egyes művészi munkával szemben pedig csakis akkor alkalmazhatók helyesen, ha tudjuk, milyen korszerű és egyéni állásfoglalást képvisel az alkotó művész az esztétika örök törvényeire vonatkozólag. Ezen törvények a művészi munka anyagába helyezkedve koronként és egyénenként más-más inkarnációban jelennek

megjés éppen csakis a mindig változó megjelenés-formájukon át bírjuk leszűrni azokat. Ahhoz pedig, hogy a helyes megértéssel közeledhessünk bármely kor bármely alkotásához, szükséges ismernünk a kort és a föltételeket, melyek között a művész alkotott. A művész koronként és egyénként, az őt körülvevő és munkájának föltételeit megszabó környezetviszonyok szerint más-más alakban teremti a Szépet, és pedig — természetesen — nem tárgyat tekintve, hanem a *formálásmódot*, mellyel föladatát megoldja. A formaalkotás szelleme, melynek speciális mivoltából a művészi munka minden mozzanata önkényt következik, a *stílus* nevet viseli. Így tehát a stílusok fölismerése és elemzése az esztétika azon eszköze, melynek fonalán a *Szép érvényesülésének törvényei*hez vezet, a műtörténet célja pedig a stílusok történetének megismerése, vagyis annak fölkutatása, *minő változó szellemben valósul meg az idők egymásutánjában a Szép inkarnációja*. Ilyen gondolatsoron épül napjaink műtörténelme, amidőn munkálkodása alapjául a művész korszerű és egyéni akarásának (Kunstwollen) kimutatását helyezi, amint ez WICKHOFF, RIEGL, WORRINGER, DVOŘÁK és a többi újabb művészettörténész működéséből kiviláglik.

Teljes élvezéshez tehát csak az esztétika és történet együttese vezetheti a művészet termékeibe való elmerülésünket. Csak így tudjuk mindjobban magunkévá tenni azt a különleges szellemet, mely a művész ihletettséget stílussá kormányozta. S amikor az egyes műalkotásokkal részletesebben foglalkozunk, úgy tapasztaljuk, hogy azok stílusai között rokonvonások mutat-

koznak és pedig annál inkább és annál nagyobb számmal, minél közelebb éltek egymáshoz alkotóik időben és helyben. Az egymáshoz helyben és időben aránylag közel működött művészek stílusalkotó szellemének hasonlóságai önként vezetnek a *korszellem* és a *nemzeti szellem* fogalmához. S amikor a művészi munka jelentését, közölnivalóját keressük, azt a legmélyebb indítékot, mely a formát kifejegecsítette, akkor meg kell néznünk, hogy vajjon az a kor, melyben a mű készült, *egyáltalában* mit mondhatott, mit tartott fontosnak, közlésre érdemesnek; vagyis, hogy miből merítette a művész, önmaga ihletén kívül, azt a bizonyos különleges szellemet. Így válik elkerülhetetlenné a korszellem összetevőinek részletes föl kutatása és gondos csoportosítása. Erre törekszik pl. RIEGL (*Entstehung der Barockkunst in Rom; Das holländische Gruppenportrait*). DVOŘÁK (*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*), amikor a korszellem és a művészet egymásba kapcsoltságából kiindulva úgy a korra, mint művészetére élesen megvilágító sugarakat vetít. És erre gondol már a múlt század derekán RIEHL, amikor ezt írja: «Történelmi műveltség nem jelenti csupán a tények és évszámok ismeretét (amiben bizony meg lehetőszen sokra vittük), hanem jelenti a forrásoknak, vagyis minden korszak műalkotásainak, fáradhatatlan tanulmányozása útján elért képességet, melynek alapján minden fajta stílust és korszakot a maga nemében olyannyira megértünk, hogy teljesen élvezni bírjuk. Ily értelemben kellene a felsőbb zeneiskolákban zene-történetet tanítani, mint igazában gyakorlati

tárgyat.» (Kulturhistorische Charakterbilder 345. o.) Hogy az ily értelemben vett stílustörténet mostanáig nem épülhetett ki teljesen, annak a történettudomány fiatalsága az oka; a XIX. századnak legfőbb dolga pontos adatok kiásása volt, mik még ma sincsenek oly részletességgel birtokunkban, hogy az adatgyűjtés munkáját lezártnak tekinthessük. De termékennyé a történelemkutatás csakis a kiegészítő diszciplinák egymásbaölelése útján válhatik.

Minden valamirevaló történelmi munka ma már *a korszellem egészének* alapján áll. LAMPRECHT (Einführung in das historische Denken c. munkájában) «a kor lelkének» nevezi azt a szellemi beállítottságot, mely valamely korszak minden jellemző megnyilatkozásából kiérezhető és a korszaknak igazi lényege, mozgató ereje. Kell, hogy legyen ilyen belső erő, mely a korszak szellemi életét alakítja, mert különben nem volna lehetséges, hogy egy-egy korszak termékein a közös forrás félreismerhetetlen bélyege üljön. A korok közti különbségek, az egyes korszakokon belüli jellemző közösségek fölismerésének képességét nevezi «történelmi érzék»-nek LAMPRECHT (64. o.). S azután ezt mondja: «... minden egyes korszak lelki élete egészet alkot, egységet, melyet megfosztanánk jellegétől, ha csak a legcsekélyebb emberi tevékenység hatásait is kivonnánk belőle. ... a lelki relációk törvénye úgy szól, hogy valamely lelki egység pszichikus jelenségei mind és mindenkor belső összefüggésben vannak egymással, körülbelül hasonlóan azon fiziológiai összefüggéshez, melyet valamely állati vagy növényi szervezet egyes részei közt kimutathatunk.

Ilyképpen tehát a jelenkor történelmi érzéke számára az egyes nagy történelmi korszakok a társadalom-lélek hatalmas egységeit jelentik, melyek jellege, a maguk teljességét tekintve, épúgy megállapítható, mint az egyes individuum lelki mivolta». (U. o.) A politikai történet is csak fölületes lehet, míg a korok teljes lelki tartalmát föl nem öleli. «Mert az állam nem a gazdasági és társadalmi fejlődés terméke, . . . hanem mindétig a legmélyebb *erkölcsi* problémák megoldásának kifejezése. Így . . . a hűbéri állam nem a természetgazdaság korának politikai megnyilvánulása, hanem legbensőbb gyökerében a *hűség* oly fogalmán épül, mely az erkölcsi fogalmaknak a középkorra jellemző különös kötöttsége alá tartozik. És így az abszolutizmus állama nem pénzgazdaságon alapszik, hanem az újabb idők hivatalnoki és alattvalói engedelmességén.» Erkölcstörténelem híján, mely a korszellemek történelmének egyik legfontosabb alappillére, a vallás története is csak félig épült és külsőséges lehet; a nemzetek számára «lehetetlen az (európai) vallásosság történetét csakis a keresztyénség és az Egyház történeteként fölfogni és *a nemzeti hit* végtelenül hosszú tartamú alááramlásának állandó figyelembevétel nélkül fölkutatni». (U. o. 120. o.) Az erkölcstörténelem pedig korszakonként más-más jelentkezésformájában ismeri föl a vallásos szellemet, s csakis ezen különböző formák átérzéséből fakadhat a bármikori egyházi művészet helyes értékelése. S vajjon hogyan lehessen mind e kérdéshez hozzányúlni anélkül, hogy egyúttal azon *társadalom* teljes szervezetét is vizsgáljunkba ne vonjuk, mely társadalom erkölcsi vi-

lága a korszak szellemi áramlatainak termő talaja volt?!

Ha a történelem különböző homogén korszakokra oszlásában fölismertük a történés szükség-szerű ritmikáját, nem állhatunk meg az egyes időterületek elszigetelt vizsgálatánál, hanem meg kell ismernünk a szellem speciális állapotának előzményeit is. Stílusok összehasonlítása nem lehetséges anélkül, hogy összetevőik múltját és a különböző korszakokban nyert «kémiai» átválto-zásaikat figyelmünkre ne méltassuk. Minden kultúrának megvannak a maga határozottan föl- ismerhető gyökerei, melyekből a történelmi fej- lődés bonyolult ágazata kihajt és éppen ezen egy- huzamban és következetes irányban lefolyó szer- ves egymásután mutat oly törvényszerűségeket, melyek fölismerése a fejlődéstörténelmi gondola- tot adta. Míg a korszakokra bomlás észrevétele a történelmi psyche egyes különböző állapotaiból következik, addig a fejlődéstörténelmi belátás az *állandó átmenet* szükségszerű törvényét ismeri föl; a korszakozás nagy hasonlóságokat szögez le, a fej- lődéstörvény a percenkénti változásra mutat rá és meghatározza a változások szabályosságait. Csak ezen stagnációs és evolúciós elv *egyesítéséből* kapha- tunk helyes történelemszemléletet, mert a törté- nések ritmusa gyűrűs hullámvázis alakjában fo- lyik, melyben az *átmenetek* észrevétlenek, mint a spektrumban, de épúgy, mint a spektrumban: itt is határozott színek egymásutánja alakul ki, melyek összesége a kultúra egészének egyetlen alapszínét adja. Önmagában a SPENCER-féle fejlődéstörvény sem a történelem részleteire, sem pedig a periodusok időtartamára nézve semmi-

féle támasztékot nem adhat. Ha összekapcsoljuk is az egyes vizsgálandó tényezőket és együttesen szemléljük azokat a fejlődéstörvény szempontjából, akkor is csak legszélesebb vonásokban láthatjuk meg a történés egymásutánjának szükségszerű összefüggéseit. Amennyiben a társadalom mint fejlődéstani szervezet a differenciálódás törvénye folytán mind egyénibb részekre bomlik (mind demokratikusabbá válik), az integrálódás törvénye folytán mind egységesültebbé fejlődik, — és amennyiben a művészet társadalmi jelenség, a társadalom esztétikai szükségleteit fedezvén, — szükségszerű, hogy a művészet, mint fejlődéstani szervezet, önmagában szintén a szervezetlen általánosból a szervezett speciálisba fejlődjön, vagyis hogy összfejlődése a mind részletettebb vonások érvényesítésének és egyúttal mind szélesebb közönség átfogásának irányában menjen végbe. Ha most ide bekapcsoljuk pl. az egyéniség fejlődésvonalát, akkor láthatóvá lesz, hogy a mindjobban egységesülő és mind demokratikusabb társadalom individumai, — ugyanakkor, amidőn a művészet állandóan egyénibbé és egyúttal nagy formák mind *szervesebb* átfogására képessé válik, — az individuumok állandóan szubjektívebbekké lesznek és egyúttal egymás közt mind szorosabb kapcsolatba kerülnek. Ha most még a nemzetiséget is, mint fejlődéstani szervezetet, az eddigiekhez sorozzuk és tudjuk, hogy a nemzetiség fejlődése a népi vonások mind egyénibb kialakulása és a mind erősebbé váló nemzetközi egymásrahatás irányában történik, akkor a művészettörténet számára meglehetősen pontossággal előírva látjuk az *útirányt*, melyben a

történelem kialakulása folyik és megpillantjuk a törvényszerűen megegyező eredményeket, melyek az egyes tényezők kifejlődésében előállnak és egymással, a tényezők szerves egymásba-nyúlása következtében, szorosan összefüggnek. De az irány és a jelzett összefüggések fölmutatásán kívül egyebet az evolúció törvénye nem adhat; a szervezetek ősi anyaga és szelleme, melyekkel a fejlődéstörvény mint adottságokkal dolgozik, szóval a kultúra lényege, *aminek* a fejlődésformáiról éppen szó van, független a fejlődés mechanikájától és csakis a korszakok lényegének vizsgálatakor kerül a kutató elé. A fejlődéstörténeti szempont csupán akkor kezelhető tehát egyoldalúságtól mentesen, ha egyúttal tisztában vagyunk a vizsgált elemeknek teljes kultúrális jelentőségével és működéskörével.

A SPENCER-féle törvényt a zenetörténet evolúciójának vizsgálatára — tudomásunk szerint — KOVÁCS SÁNDOR alkalmazta először (Prolegomena a zene fejlődéstani történetéhez; a modern formák fejlődéstanának vázlat, 1907, Deutsch Zs. és társa kiad.). Kovács fiatalkori vázlat, a zenei formák és a formaalkotó elemek kialakulásában fölismeri az általános fejlődéstörvény érvényrejutását, vagyis azt, hogy ezek történeti fejlődésében is tapasztalható «az összefüggéstelen, egyenlő és mellérendelt részek» egységének állapotából az «összefüggő, különböző és alárendelt részek» egységének állapota felé irányuló evolúció (92. o.), röviden szólva: az integráció és differenciáció érvényesülése. Ha ezen törvényszerűséget a zenetörténelem minden vonatkozásában kimutatnánk, ilyen alapon is eljuthatnánk kimerítő történelemszemlélethez, föltéve, hogy a zeneművészet minden etikai, esztétikai és társadalmi vonatkozásával már előzőleg tisztába jöttünk. Kovács rámutat (101. o.), hogy a művészyegetiség (s vele összefüggésben a kor- és népszellem) történelmi érvényesülésmódjának fejlődéstana összetársítva a formák fejlődéstanával: a zenei kifejezésmódok (helyeseb-

ben: stílusok) fejlődéstanát adná, vagyis itt Kovács a művészettörténet legfontosabb és legösszefogóbb szempontjára, a stílustani (és az ebben rejlő szociológiai) szempontra mutat rá. A nem egy (főleg esztétikai) irányban még éretlen munka legföltűnőbb naivitása, hogy szerinte «mit . . . a kor, nemzet és egyén szempontjából fejlettnak vagy fejletlennek ítélünk, ugyanabban az arányban lesz *jelentős* vagy jelentéktelen az emberiség szempontjából (104. o.); e megállapítás egy természettörvényt, mely a szervezetek fejlődésére vonatkozik, *értékítélet* alapjává tesz, vagyis jogosulatlanul az *esztétikai* elbírálás képességével ruházza föl azt. Későbbi keletű dr. O. CHILESOTTI: «L'evoluzione nella musica» c. cikksorozata (könyvalakban: Torino, 1911), mely Spencer «First principles» egyes zenére vonatkozó futólagos megjegyzéseiből (86., 114., 125. §§) indul ki. — Hogy a művészi formák és általában az emberi szellem megnyilvánulásai besorozhatók-e a SPENCER-féle «szervezet» fogalma alá, vagyis hogy az emberi társadalom önkénytelen alkotómódszere azonos-e a természet önkénytelen alkotómódszerével, amely-lyel az magukat a társadalmakat is teremti: evvel az ismeretelméleti kérdéssel nem foglalkozunk. Aki a társadalom formáit is az emberiség formaalkotó ereje megnyilvánulásainak tekinti (mint PAULER), az bizonyára közelebb jutott a kérdés egységes megoldásához.

Amikor azt mondjuk, hogy a «kor alkot», elvont fogalommal dolgozunk, melynek ellenőrzésekor az élő gyakorlatban egyénekre, dolgozó emberekre, a mi problema-körünkben pedig *művészekre* bukkanunk. A művész a szellem emberi eszköze, amelyen át akarátát érvényesíti. De viszont a művész sem vonatkoztatható el a korszellemtől, mert hiszen az ő agyában össz-pontosul a szellem akarata és ő is nevezetes tagja annak a tényező-tömegnek, mely a maga egészében a korszakot meghatározza. Ahogy a művész az őt körülvevő kultúrvilág nélkül — semmi, úgy a kultúrvilág sem képzelhető a művész nélkül, a kor lelkének ezen tagja nélkül. A múlt század

szubjektívizmusa hajlandó volt túlozni az egyén koralakító szerepét és a fiatal pszichológiának egész mohóságával vetette rá magát a művész-egyénségre, fontosnak tartván a művészet megértéséhez minden zeget-zúgot alkotója körülményeiben. Az a fajtája a történetírásnak, mely minden döntő mozgalmat csupán egyes kiválóságok egyéni munkásságából származtat, meghamisítja a múltat; az egyén annyira bele van ásva a maga korába, mint amennyire a kor viszont egyének működésének eredménye. A művész sem hely- és időtől elvonható valaki, akinek egyénisége elképzelhető volna bármely időben vagy helyen. Korszerűségének törvénye, hogy épp úgy szervesen hozzátartozik a maga korához, mint ahogy a Föld kialakulásának bizonyos periodusaiban csak bizonyos fajta kőzetek, növények, élőlények voltak lehetségesek. Az egyes koroknak csak *bizonyos meghatározott fajta művész-típusa* lehetséges egyáltalán és éppen az is nagyon jellemző a korszak megváltozására, új korszakká alakulására: hogy új fajta művész-típus lép föl, mely az előbbi fajtával ellenkezik. Nem csak megrendelő-köre és ruházata változik meg, hanem új alapszint, új bélyeget nyer a megváltozott kor művésze. A zsenit pl. abban az értelemben, mellyel az individualizmus gondolkozása e fogalmat kezeli, nem ismerik a középkorban; a renaissance világa is sokkal nagyobb súlyt fektet még a művész mesterember mivoltára, mint egyéb tulajdonságaira, s csupán a demokráciák «szabad» művészete keltette a «mindentől független» zseni fogalmát, mit a kutatók aztán régebbi korok szemléletére is ráalkalmaztak, bár a maguk ko-

rára nézve is egyoldalú szemléletből fakad. Túlzott individualisztikus beállítást eredményez az olyan zenetörténeteket, mint minő pl. a müncheni MERIAN-é (*Geschichte der Musik im XIX. Jahrhundert*), melyben a nagy zenészek mint valami mesevilág ciklopszi hősei jelennek meg az olvasó előtt. És így jut pl. RIEMANN kis zenetörténeti katekizmusa, melyben alig van hely a legfontosabb adatok számára, annak közléséhez, hogy GLUCK halála gutaütés, BEETHOVENÉ vizibetegség, SCHUMANNÉ agybántalom következtében állt be, hogy MENDELSSOHN házaselete zavartalan volt stb.

Hasonló kinövése az egyéni erő túlbecsülésének, hogy a *kezdeményezések és újítások* legnagyobb tömegét bizonyos autorok személyéhez fűzi a történetírás, anélkül, hogy ítéleteit a korok tüzetes ismeretén át megszűrné. Elsősorban szükséges, hogy a régebbi korok történetírásának jellegét ismerjük, annak a körülménynek pontos ellenőrzése végett, elfogadható adatokat szolgáltat-e a reformok egyes megjelölt képviselői tekintetében. Tudnunk kell, hogy régente a lassú és gyér közlekedés mellett minden vidék a maga mesterének volt hajlandó tulajdonítani a korszerű újításokat és hogy a fejlődés fogalmát nem ismervén, a régiek mindig azt jelölik meg újítónak, aki valamely fejlődést betetőz. Minél régebbi a kor, annál kevesebb írott bizonyosság maradt fenn belőle; s mi legfontosabb: a régebbi korok társadalmi szervezetéből folyó roppantul erős tekintélytisztelet kívánta, hogy jelentősebb újításokat egy-egy autoritás személyéhez fűzzenek. Így jutott pl. AREZZOI GUIDO (1020 körül) olyan hírességhez, melynek alapján szinte a középkori zene *megteremtőjének* volna mondható, ha az újabb tudomány a kolostorok írás-kriptáiból kiemelt nagyszámú munkatársak ellenbizonyosságát föl nem támasztja. A korok vezető géniuszai csúcspontjai rövidebb vagy hosszabb előző fejlődésnek és a történelmi adatgyűjtés legérdekesebb része az arra vonatkozó, hogy mi mindent kaptak már *technikában* is készen előzőiktől a nagy mesterek (I. F. HILLER: *Musikalisches und Persönliches*, 110. o.). A legtöbb kezdeményezés

és újítás a legutolsó lépésig elő van készítve; ha pl. azt halljuk, hogy WILLAËRT (kb. 1485—1562) a velencei zeneszerzőiskola stílusának «megteremtője», úgy biztosak lehetünk benne, hogy a flamand mester kész helyi gyakorlatra épített Velencében, melynek nyomai azonban *éppen azért* mentek veszendőbe, mert WILLAËRT *különb alakban* foglalta azokat művészetébe; ha azt halljuk, hogy J. ANDRÉ (1741—1799) az ú. n. «durchkomponierte Ballade» «megteremtője», tudhatjuk, hogy e zeneszerző csak egy bizonyos műfaj keretében alkalmazta ugyanazon eredményeket, melyek az operáriák és a dalirodalom útján már készen álltak. Előzmények nélküli újítás többnyire csak technikus rábukkanás szokott lenni (l. pl. a fagót darabokra való szétszedését [XVI. század 2. fele], a ventil találmányát [1790] stb.).

Akár mint az előzmények új színben beállítója, akár mint azok lekerekítője lép föl a nagy géniusz, mindig csak legkiválóbb megoldója valaminek, amire vele egyidőben számosan törek-szenek. A művészettörténelem szövetét rengeteg mindenfajta tehetség fonja, kik fölött időnként megjelennek a nagy mesterek és legtisztább lényegükben mutatják be az iskolák törekvéseit. Mesteremberek készítik a művészet kocsiját és tolják egyenletes tempóban előre; a zseniális alkotó tüzes táltost fog elébe és fölrepül rajta az ideál magasságaiba. A zseniális alkotót idegrend-szerének kivételessége útján olyannak alkotta a természet, hogy mindenben az elérhető legmagasabbrendűt keresse; természetes tehát, hogy sohasem lehet a maga korának állapotaival megelégedve, hiszen a társadalom átlagos élete kénytelen minden szerves élet fönntartójához, a többséget adó közép-értékhez alkalmazkodni. Éppen ezért a nagy alkotó kivágyik a reális világ kere-teiből és készít magának oly eszményi világot, mely megteremti neki azt, amit a földi életben

hiába keresne. Minél nagyobb a tehetsége és minél mélyebb az ellentét vágyai és tapasztalatai közt, annál magasabb lesz az ideál, melyet műveiben képvisel. Ahhoz, hogy a kor megérthesse őt, hozzá kell előbb a környezetnek fejlődnie, mely még csak az addig elértén rágódik. Eszerint tehát a nagy művész eszköz az evolúció kezében, ugyanakkor, amidőn a kor legmagasabb lényegének bemutatója. Minthogy minden idők nagy mesterei kivágyódnak a művészet adott «szűk» kereteiből, olyan műveket alkotnak, melyek újfajta vagy az addiginál szélesebb közönségnek szólnak s így *társadalmi fejlesztő erejük* is fontos tényező a történelem folyásában. Mialatt a társadalom átlaga a közepes fölfogókészség lassúságával haladna a maga útján, a génusz mindig előbbre van jó néhány lépéssel s így hajtja a fejlődés tempóját, mialatt egyúttal tanítója is a maga korának azáltal, hogy legigazabban ő fedezi föl, amit mindenki keres. Éppen ezért a nagy génusz érvényesülése nem lehet teljes, mialatt még működik; új generáció szükséges ahhoz, hogy mindazt az újat megemésztethette légyen a társadalom, amiben a mester olyannyira különbözött előzőitől. A génusz életművének átáramlása a közönség érverésébe korszakonként más-más föltételekkel megy végbe. De érvényesülésének útján közös vonás, hogy a nagy jelenséget az utánczók raja követi, mely aprópénzre váltja a nagy tőkét, «érthetőbb» alakba foglalja a hatalmas stíl-eszmét s így lassacskán belevezeti a közönséget az új gondolkozásmódba (l. ugyanezt a gondolatot LISZT: Berlioz Harold-szimfóniájáról szóló írásában). A nagy művészek *valódi* megértése mindig

csak a szellemi arisztokrácia belső ügye, a többséget főképp a tekintély-elv alapján létrejövő műveltségdivat vezérli a legnagyobb géniuszok késő elismerésének táborába. De az időszerűvé lett nagyszabású alkotás mindenkinek ad valami értéket, ha egyebet nem, hát egy szebb és jobb világ távoli megsejtését. S így a nagy művészek etikai hatása egyik legfontosabb eszköze a kultúra emberiségfejlesztő erejének. Láthatjuk, hogy amennyire egyoldalú a művészeknek koruk áramlataitól függetlenített félisteni beállítása, épp oly félszeg és hamis képet nyernénk róluk, ha csupán oly személytelen erőnek vázolnánk őket, mely a kor közakarátát reprezentálja. A nagy művész úgy a korszellemnek, mint pedig a fejlődés előrehajtó energiájának képviselője, kiben ezen történetmozgató erők a legkülönlegesebb egyéni föltételeken át érvényesülnek és pedig egyénenként és korszakonként teljesen más-más módon.

A tehetség (talentum) és lángész (genie) határát nem lehet tudományosan megállapítani, mert ez irracionális föladat volna. Ahogy a vallás dogmái nem bizonyíthatók és csak a hit számára nyilvánvalóak, úgy a géniuszt is csak megérezni lehet, de nem kiérvelni valóságát. Lángész nem csak fokozása a tehetségnek, hanem minőségben is különbözik ettől, mint próféta a paptól.

«Korszellem», «nemzeti szellem», «egyéniség», — mindezek eszmék (ideák), melyeket nem a tények maguk közölnek velünk, melyek csak a tényeken átvilágító magasabb egységeket jelentik, az összefogó erőt, mely az érzékelhető dolgoknak belső értelmet ad. Ha az ily magasabb egységeket keressük, idealisztikus állásponton vagyunk, míg ha csupán a tényeket a maguk

anyagi mivoltában elszigetelve nézzük és a fejlődés aprólékos változásait tekintjük, materialisztikus alapon állunk. Kimerítő történetiszemlélet és így kimerítő művészet-elemzés is csak a két ellentétes irány egybekapcsolásából kerülhet ki. Az egyéniség is fejlődő szervezet, ha anyagi módon vizsgáljuk és viszont egységes eszme, ha lényegére szűrjük. H. J. MOSER német zenetörténész programcikke («Zur Methodik der musikalischen Geschichtschreibung», Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XIV. köt. 2. füz.) négyféle «stílus» egyesítésében látja célhoz vezetőnek a zenetörténet módszerét: szorinte bármely zenemű kimerítő elemzése abban áll, hogy «idő-stílus, nép-stílus, egyéni stílus» és az egyes munka különleges vonásai («Werk-stílus») szempontjából meghatározzuk tulajdonságait. Az idő-stílus azonban nem lehet más, mint a korszak szellemének a zenében való érvényesülésmódja, az Isten-eszmétől le egészen a technikáig, a nép-stílus nem lehet más, mint egy-egy nemzet jellegének a zenében történő korszerű megjelenésformája, az egyéni stílus pedig a művész jellemét reprezentálja a zeneműben; Werk-stílus alatt az egyes munkának műfajbeli tulajdonságai és egyedi különlegességei által meghatározott beállítottságát érti MOSER. Ő tehát azt, ami a stílus egységében (a tulajdonképeni Werk-szempontban) bennefoglaltatik, tényezőire bontja és az idealisztikus oldalról kívánja vizsgálni. Az eszmeszerű vizsgálásmódot még nagyobb mértékben szublimálja a kultúrhistóriai szempont, mely bármely kultúrjelenségben az egységes ősi magot keresi, a művelődés lényegét,

mely Európában a keresztyén szellem és az itteni népek eredeti erkölceinek különleges keveredésében nyilvánul. A kultúrfilozófiai szempont ezt a minden korszakkal közös állandó alapértéket keresi a művészet termékében, az egyetlen változatlant a mindig változóban. De még ha ezt a gondolatot állítjuk is a művészettörténet módszerének kiindulásául, akkor sem juthatunk el másképen a közös maghoz, mint az egyes korok értékeinek végső leszűrése útján, s az egyes korok lényegéhez sem juthatunk máskép, csak ha előző korokkal összevetjük és megvizsgáljuk, milyen állapotot képvisel a *fejlődés* vonalában. Így a MOSER-követelte *stabilis* szempont sem lehet kimerítő, ha nem egyesítjük a fejlődés nézőpontjának *mobilitásával*.

MOSER összetéveszti a tudományos fejlődéstörténeti szempont alkalmazását, mely nem ismer értékkülönbséget a jelenségek között, a mai zenetörténetírás ahisztórizmusával, a műfajokat és az összkifejlődést vázoló azon történetmunkákkal, melyek az egyes történelmi stádiumokat csakis mint a mai állapothoz vezető *átmenetet* tárgyalják, vagy pedig a nagy génuszok fölléptének elszigetelt jellemzésében merülnek ki. Az ilyen munkákkal szemben nemcsak azt kell hangsúlyozni, hogy szükségünk van az eszmei népstílus kimutatására és az időstílus keresztmetszeteire bármely történelmi időpontban, vagyis a teljes egyidejű művészi termelés pontos kimutatására; hanem azt is, hogy a *helyesen alkalmazott* fejlődéstörténeti módszer szintén kigyógyíthatta volna azokat a munkákat egyoldalúságukból. Míg a fejlődéstörténeti kutatás az általánosból és külsőséges tulajdonságok vizsgálatából jut mind mélyebbre: az egyes műhöz és annak lényegéhez (*inductio*), addig a «Werk»-ből kiinduló kutatás a műregek egészéből jut kifelé az általánoshoz, az idő- és népstílushoz (*deductio*), majd utóbbiaknak tüzetes meghatározása céljából tovább: az összetevő elemek fejlődéstörténetéhez. MOSER követelménye, az időmetszet, — ha az ő «hohes Mass von anschauender Vorstellungsgabe»-ja

nélkül kezelik — könnyen odajuttathat, amitől LAMPRECHT annyira óvni szeretne: «a történettudomány terén nincs manapság nagyobb vétek, mintha anyag- és ténytömegeket egyszerűen összehordunk és tisztára kompilációs módon összeállítjuk azokat. Evvel eléggé, túlságosan is eléggé el vagyunk látva: szinte annak a szélén állunk, hogy kritikátlanul elmertüljünk az anyagban; valójában és magasabb szempontból még akkor is kritikátlanul, ha azt az anyagot az összes «módszertani elv» alapján földolgozva, — azonban éppen csak *leíró módon* (deskriptive) nyújtjuk. Amire szükségünk van, azt egy szóval meg lehet jelölni: fermentum, erjesztő kell az anyagba! Nem az ezer forrásból összeszedett, ha még oly kritikailag is szétválasztott események pusztája felsorolását, hanem a történelmi tartalom mozgó lelki energiáira vonatkozó methodikus összehasonlító munkát kell elvégeznünk a pusztán leíró módon nyert tényekkel» (Deutsche Geschichte, I. Ergänzungsband, X. old.)

Stabilitás és mobilitás egymástól elkülönítve vizsgálható, de épúgy, mint tér és idő, egyszerre vannak jelen. A korok bármely időpontjára jellemző, hogy a benne levő társadalom túlnyomóan csak a stabilitást érzi, vagyis a korszak maga, bármely stádiumában, abban látja a kultúra teljességének kifejtését, amit ő maga produkált; minden időpont *a maga szempontjából* egy befejezett egésznek csúcspontja, melynek kerek teljességéből legfölbjebb kiváló egyéniségek (tehát a fejlődéstörvény legpregnansabb személyes képviselői) vágyódnak ki. Így minden időpontnak is megvan a maga késznek, befejezettnek érzett művészete, mely az akkori aktuális igényeket kielégíti. A történelem az egykorú emberiség érzésében minden pillanatban kész és befejezett, mert ha nem így volna, soha semmiféle mű létre nem jöhetne, ha t. i. az volna érzése az alkotónak, hogy csak «átmeneti», «időleges» dolgot készít. De ugyanakkor, amidőn ezen tagadhatatlan stabilis

érzés jelen van a társadalomban, *együttal* folytonosan hat a mulandóság és változás mozzanata is, divat, feledés, halál és születés jelenségeiben reprezentálva. Ugyanezen kettős nézéssel kell tehát a történésznek is az eseményekhez közelednie, ha igaz akar lenni. Jól tudjuk pl., hogy a XVI. század énekkar-irodalmából fejlődött ki az ú. n. monodikus stílus, a következő századok jellemző zenélő-módszere, azáltal, hogy a kollektív szoprán-szólam fokozatosan melódia-egyéniséggé, a többi szólam együttese pedig akkord-épületté *fejlődött*; de viszont azt is tudjuk, hogy a XVI. század énekkar-kultúrája önmagában teljesen *tökéletes befejezett egész*, melyet a *maga mivoltában* nem lehet tovább fokozni, mely a maga módján épp oly tökéletes kifejezője az európai léleknek, mint bármely más kor bárminő zeneprodukciója.

Míg a képzőművészetek történettudománya ma már kiváló stílus-elemző művekkel rendelkezik, a zenetörténelem tudósai csak a legeslegújabb időben kezdenek a fentiekben taglalt nézésmódba behelyezkedni. Valódi történelmi belátásnak súlyos hiányát kell egyelőre tapasztalnunk a legnevezetesebb zenetörténészek között is, minek főoka, hogy az eddigi munka — mint már említettük — az emlékek földolgozásában és a korok *zenetechnikájának* megismerésében merült ki, vagyis csupán előkészítő munkálatok folytak (l. RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte). Viszont a kultúrhistóriai aláfestéssel készült munkák szerzői (AMBROS, DOMMER, BRENDL, KOESTLIN stb.) csak széles keretekben, nem egyszer külsőségesen és gyakran tudománytalan poetizálással, a művelt humanista dilettantiz-

musával kapcsolják okozatilag egybe a korok jellegzetes áramlatait (pl. az olasz renaissance képzőművészetét a római zeneszerző-iskola irányával stb.). Ez a helyzet csak ma kezd lényegesen megváltozni, amióta a stíloselemzés teljességének álláspontját kezdik alapul venni a zene-történészek. A zenetörténet stílustudománya ki fogja irtani azokat a káros tévedéseket, melyek az elmúlt korok muzsikájának elemzését legtöbb-ször át- meg áthálózzák és régebbi mesterek mű-veinek mai előadását is stílustalanná teszik (l. pl. MOFFAT Corelli-kiadását vagy a Peters-cégnél megjelent BACH-zongoratriók helytelen rekon-struálását). Hogy az illető történelmi korszak *zenetechnikájának* egyoldalú ismerete mennyire nem elégséges egymagában ahhoz, hogy a helyre-állításra szoruló munkák kiadásának kérdését stílszerűen oldja meg a tudós, annak bizonyosága lehet RIEMANN Collegium Musicum-a és egyéb, az ú. n. «generálbasszus-kor» gyakorlatát re-konstruálni törekvő kiadványa; míg a földolgo-zók legnagyobb része kevés történelmi ismerettel rendelkezik, addig RIEMANN, túlságosan kötve magát a régi elmélet bizonyos szabványaihoz, *a kor levegőjét* nem képes éreztetni és szintén beleesik a legnagyobb hibába, hogy t. i. XIX. századbeli stílus-elemeket kever a régi zenébe. Mialatt a képzőművészet történettudósai leka-partatják az újabb, modernizáló átfestést a régi képekről (leginkább a barokk idején festettek át stílus-érzék híján sok régi képet), addig a zene-történészek nem átallanak régi vokális zeneiro-dalmat *zongorára* letéve terjesztetni (RIEMANN: Musikgeschichte in Beispielen, STEINITZER: Mu-

sikgeschichtlicher Atlas), miáltal csak fokozzák a régi munkák hallgatásmódjának mai helytelenségét, történelmietlenségét, teljesen a XIX. század hallgatásmódjába való helyezettségét. RIEMANN Handbuch-ja még a korszakmegjelöléseket sem helyezi egységes alapra; részben kultúrhistóriai («Renaissance») s részben technikai szempontból («Generalbass») nevezi el azokat (l. jelen munka IV. fejezetének végét). RIEMANN annyira nem ügyel a korszakok közötti kiegyenlíthetetlen különbségre, hogy képes az 1600 körül végleg kibontakozó «monodikus» reformot a XIV. századbeli «Ars nova» technikai *rehabilitációjának* nevezni és nem gondol arra, hogy 1600 körül a hangszereknek teljesen újfajta kezelése kezdődik s míg a XIV. század zenéjének egyik legfőbb jellemző vonása, hogy benne a hangszeres és énekes szólamok között alig van különbség (többnyire semmi), addig a «monodikus» stílusban a hangszerek föladata *kísérő* lesz és teljesen elválik az énekszólamok szerepétől! Az első tudós, ki az általunk deduktívnek nevezett módszerrel, tehát az egyes műből kiindulva, szélesebbkörű zenei stílustan alapjait igyekszik lerakni: ADLER GUIDO, bécsi egyetemi tanár (Der Stil in der Musik, I. rész. 1911, és Methode der Musikgeschichte, 1919).

«Der Stil in der Musik» második, fontosabb kötete («Stilperioden») mindaddig nem jelenhet meg, míg a tudósok vállvetett munkája a problemakört jobban föl nem dolgozta. A munka megkönnyítésére és siettetésére készült a «Methode der Musikgeschichte» is. «Általános» részében utóbbi a zenetörténet anyagát és föladatát, határait és beosztását, kérdésbeállítását, a zenetörténeti módszer «előzetes» kérdéseit és a többi művészettörténet módszereivel bírt analógiáit, a zene-

történet forrásait és segédtudományait tárgyalja. A művészettörténeti kutatás sarkalatos kérdésére, a *stílus-kritikára*, második, «speciális» részében tér rá a könyv (formaelemzés; stílusösszehasonlítás; idő-, hely- és szerzőmegállapítás; összefüggések és ellentétek fejlődéstörténeti szemléletben). A munka leginkább széles általánosságokban mozog; a teljesség kedvéért pedig gyakori módszertani axiomáival fárasztja az olvasót. Főképp arra ügyel, hogy a megoldás bonyolultságára, nehéz mivoltára mutasson rá és óvjon az elhamarkodástól. Nem vezet rá konkrét igazságokra, csak az utat igyekszik előírni, melyen mások fölkutathatják azokat. ADLER éles logikával világít rá többek közt a «Kunstwollen» megállapításának fontosságára, a héroszok alkotásaival egykorú *hasonló stílusú művek* fontos összehasonlító szerepére, az *irodalomtörténet* fontosságára a zenetörténet segédtudományai közt, *kor és egyén* egymásrataltságára, a stílusfejlődés és egyéni vonások érvényesülésének szoros összefüggésére, valamint arra, hogy a stíluskritika végső elemzésben a történész *intuicióján* épül. Nagy hiánya viszont, hogy az esztétika kérdéseiben nincs határozott állásfoglalása (l. a forma-tartalom és a hermeneutika kérdésében tanúsított folytonos ingadozását), hogy semmiféle törvényszerűsége nem mutat rá a nemzeti, társadalmi, valamint az egyéni munkásság zenetörténeti szerepében.

A stíluskutatás alapján álló legtöbb tudós az egyes korok társadalmi fejlődésének lelki eredményeit csak *adottságokként* kezeli és nem kutat le gyökereikig. A stílustudomány teljessége azonban megkívánja, hogy pontosan ismerjük az elemzett mű társadalmi vonatkozásait is, helyesebben szólva: a keretet, melybe életföltételei bele voltak ágyazva. E kiegészítő munkálatot kívánja a művészettörténet szociológiai része elvégezni, vagyis hozzá akar járulni a stílustudomány hézagtalan kiépítéséhez. Nemcsak ma és nemcsak Európában érzik a szociológiai szempont fontosságát a művészettel összefüggésben.

Egy régi kínai szent könyvben («Li-Ki» a Szer-
tartások Könyve, Kr. e. II. század) olvasható:

I. «Békés idők dallamai nyugalmat és örömet lehelnek,
Mivel az állam rendje biztos áll.
Zavar idején elégedetlenséggel és dühvel teltek a dallamok,
Mivel az uralom igazságtalan.
Pusztulandó birodalom dallamai félelemtől és gyásztól ter-
Mivel a nép roppant veszélyben forog. (hesek,
Zene és uralom legmélyebb gyökereikben találkoznak.»

Ha a «zenét» szélesen, az alkotások korszellemeként értelmezzük, akkor a régi kínai gondolkodó nagyon mély igazságot mond ki. Hogy éppen ma válik időszerűvé a szociológiai szempont kiszélesítése és minden vonatkozásban való kiépítése, az csak természetes a «szocialisztikus kor» kezdetén. Ügyelnünk kell azonban, hogy az új irány győzelmes kocsijában ülve, el ne bizakodjunk és ne túlozzuk a társadalmi szempontokat a többi épp oly lényeges szempont hátrányára (mint BEKKER PAUL teszi «Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler» c. előadásában, 1918). Annyira ma már nem ujdonság a társadalomtudomány, hogy a minden kezdettel járó szükségszerű túlzásba kelljen esnünk, amikor a művészettörténet segédtudományaként munkánk irányítójává tesszük.

I.

Hogy mennyire nélkülözhetetlen a társadalomtudomány a művészetek történelmének fölkutatásában, akkor is kiviláglik, ha a művészetek legősibb kialakulására gondolunk. Azokat a kultúrfokokat, melyeken az ember a közlés tehetségének a mainál lényegbevágóan alacsonyabb fokával rendelkezett, nem ismerjük és sem a gyermeklélektan, sem pedig a mai «vad» népek lelkivilágának ismeretével nem csavarhatjuk vissza az idő kerekét, vagyis nem ismerhetjük meg a 20- vagy 100,000 év előtti ember kultúráját. A gyermeklélektan és a mai primitív törzsek megismerése csak legföljebb párhuzamok fölállítását teszi lehetségessé, de ezeknek tudományos értéke is csupán hypothetikus. Ellenben mindaz, ami történelmi hagyományok révén többé-kevésbé határozott adatként ránk maradt, azt mutatja, hogy a művészetek mindenkor bele voltak ágyazva az illető társadalom életébe, hogy a művészetek szerepe, helyzete az illető társadalomnak épp úgy elválaszthatatlan szerves része, mint a társadalmi élet bármi más összetevője. A művészet esztétikai kombinációinak lehetősége *végtelen*; hogy megnyilvánulásai miféle konkrét formában állnak elő, annak meghatározó tényezői: *társadalmiak*. A cölöplakó bizonyára nem ismerhetett más zenét, mint a testmozgást kísérő éneket és legföljebb még kezdetleges recitáló dallamokat; zenekari szimfóniához pedig oly szervezett összesség szükséges, mely nemcsak hatalmas zenéskasztot termel, de évszázados neveltsége következ-

léleében arra is képes, hogy csoportos hallgatóságot alkotva és elvonatkozva a napi élettől, órákon át széles esztétikai formákat fogjon össze lelkében.

Ha a művészetek *hatását* kutatjuk, világos, hogy lélektani kérdéssel foglalkozunk, mert azt vizsgáljuk, hogy az esztétikai élvezet milyen következményekkel jár az élvező lelki életére. A társadalmak lelki világában a művészi élvezet következményei nagyon fontos összetevőként szerepelnek, bizonyos tehát, hogy a művészet aktuális formaszerkezetei és az illető társadalom formaszerkezete egymástól szét nem választható szükségyszerű szerves összeforrttságban működnek. Valószínű, hogy az esztétikai hatás lélektanának és a társadalmi lélektannak magasabb kifejlődésével ezen összefüggések mély törvényszerűségei világosabbá válnak, mint ahogy az ma lehetséges. Úgy látjuk, hogy a tömeglélek oly kérdéseivel van dolgunk, melyek talán csak a ma még ködös «metapszichológia» segítségével lesznek világosabbá tehetők. Azáltal, hogy a művészet az ősi emberit, a véges lét és végtelen vágy örök harcát tükrözi, azáltal, hogy a mindnyájunkat egyformán jellemzőt érezteti intenzív érzéki módon: bizonyos, hogy fölötte alkalmas tömeghatás előidézésére, oly tömeghatására, melynek eredménye, hogy az élvezők megerősítve érzik magukat mindabban, amit létükre jellemzőnek, szükségyszerűnek tartanak, — akár tudatosan, akár tudattalanul történik is ez. Ilyen legáltalánosabb módon nézve ugyanaz a hatása van minden művészi produkciónak, mely hatás végeredményben nem lehet más, mint olyan örök emberi titkok éreztetése, melyek nem határozha-

tók meg fogalmakkal, csak a forma körülírásával sejtethetők; a művészi tehetség pedig az ősi titkok formává érzékelésére képesít, ami legtöbbször a közlés ösztönével együtt jár. (A közlés ösztöneként egyénen fölüli akarata: *a közösség erejének akarata* jelentkezik.) A művészetek hatása részben az egyes egyéneken átszűrve és azután összegeződve, részben tüstént nagyobb összeségre hatva válik tömeghatássá. Kezdetlegesebb fokon nagyobb szerepe van a tüsténti tömeghatásnak, a szubjektív élet magasabb fejlettsége mellett mind fontosabbá válik az egyesen átszűrte és azután összegződő hatás. Kezdetlegesebb kultúrák alig ismernek más, művészettel elért hatást, mint közvetlen tömeghatást; éppen ezért a leginkább elszigetelten egyénileg fölszívott hatású művészetek: festészet és költészet az ó-kori népeknél nem is igen szerepelnek egymagukban, hanem a festészet leginkább a tömeghatású építészettel egyesülve, a költészet pedig a tömeghatású zenével aláfestve. Magától értetődőnek tetszik, hogy minél rendezettebb a társadalom élete, annál tudatosabb és rendszeresebb a művészet tömeghatásának kihasználása. Rendezett társadalmi élet nem képzelhető anélkül, hogy az emberek csoportosan középületek elé és középületek belsejébe ne vonuljanak, valamint hogy csoportosan ne zenéljenek. Az ó-kori népek művészi életét a szobrászattal és festészettel egyesülve föllépő építészeti és a költészet testvérművészeteként működő zene uralja. Mindkettőnek legfőbb közvetlen gyakorlati célja a vallási kultusz emelése. Vallás és művészet a Végtelen keresésében egyeznek, de más-más szellemi szférá-

ban nyilvánulnak; kezdetlegesebb kultúrákban együtt találjuk még a kettőt és az egyéni érzésvilág fejlődésével válnak mindinkább szét.

A primitív törzsek munkadalai, táncdalai és harci énekei csakis azáltal fokozhatják a kollektív erő kifejtést, hogy ritmikájuk és periodizáltságuk (forma-tagoltságuk) *rendezett*. Társadalom-rendező, megnyugtató hatását az építészet is ritmikájának és forma-tagoltságának lenyűgöző erejével éri el. De az építészet rendező hatása nem közvetlen, hanem közvetett, míg a zenének egyik legfőbb tulajdonsága, hogy ritmikája által *közvetlenül rendez*, átmegy a tétbe. Innen a zene-művészet hatalmas szerepe a társadalmi rend fenntartásában, mint istentisztelet, fölvonulások, köztornák stb. legfőbb összetartója. A társadalom lelki szerkezete leolvasható építkezéseiből; a társadalom lelke benne lüktet muzsikájában. Hogy a rendezettségnek mily fokát, mily módját állítja elő a muzsika, hogy miféle formákban jelenik meg, hogy milyenkor és mennyiszer használják, hogy mennyire becsülik alkotóit, hogy lejegyzik-e termékeit és hogyan stb. — mindez megannyi kulcs a társadalom legbelsőbb életéhez. Sajnos, nagyon keveset ismerünk az ó-kori népek zenéjéből s az a néhány töredék is, ami a görögökéből előkerült, túlságosan szegényes maradvány a tündöklő gazdagságból. Az egyptológia és assyriológia zenés eredménye magukra az előadott darabokra nézve negatív. Talán ha sikerülne a kínai ősi iratok teljes kikutatása és a hinduk zene-emlékeinek módszeres föltárása: két termékeny területe nyilhatna meg az összehasonlító művészet-tudománynak. A művészetszociológia végső törek-

vése nem lehet egyéb, mint kimutatása azon törvényszerű összefüggéseknek, melyek a bármikori művészi formálás és az illető társadalom formája közt okvetlenül fönállnak. Egyelőre csak a görög zene kifejlődését ismerjük némi megközelítő pontossággal a magunkén kívül; kénytelenek vagyunk megelégedni a legfőbb irányító elvek lefektetésével és a végső cél megjelölésével.

Művészet érzékeken át jut az ember bensőjéhez, rendezettségével, befejezettségével: formájával pedig az örök valóság látszatát kölcsönzi az emberi lét érzelmvilágának. Gyökerével az érzékiségbe ereszkedik, szárnyával az örökkévalóság felé evez. Mialatt az érzékek fokozott foglalkoztatásával a fizikai létezés, az életerő élvezésének örömét állítja elő, — az egység, lekerekítettség következtében, emberi indulatok változhatatlan lényeggé sűrítése és öröklétbe emelése által egyúttal az emberi fizikumtól független értékek világába visz. A színek, plasztikák és épületformák érzéki hatása minden asszociáció nélkül is ropantul erős, a költészet ritmusa, hangsúlyzenéje mámorító, a zene hangzásának, ritmusának, dinamikájának, színezetének érzéki hatását mindenkor fokozottan kiemelték a vele foglalkozó írók. Formákat, színeket és beszédet gyakrabban érzékelünk és ezért — úgy látszik — inkább megszokjuk hatásukat, viszont a zene fölhangzása kivételes módon ragadja meg idegrendszerünket, a zenének különösképp megrázó az ereje és a szexuális körzetre is — ha tán nem is erősebben, — de bizonyára másként, szokatlanabbul hat, mint a többi művészet. Ez az orgiasztikus hatás a művészet másik hatása-

swal, az ideálissal együtt adja a művészet összhatását, melyben a két elem egyesülve található és épp oly kevésbé választható szét, mint test és lélek. A vallás-kultuszban is állandóan megtaláljuk a földi és égi végletek keveredését, az ó-kori népek egyes ünnepei pedig a bacchantikus elem túlsúlyát mutatják, mi az európai középkor karnevál-ünnepén is föltűnő erővel mutatkozik még. Parallelizmusuk segítségével vallás és művészet a legtermészetesebb fölfokozói egymásnak. Kezdetlegesebb idők még kevésbé differenciált állapotában a rendezett ritmikus mozgás legorgiasztikusabb fajtája: a tánc, tagja még az istentiszteletnek. Ahogy a tánczene is eszményiségbe emel formája által, úgy a mozgástól legelvonatkoztatottabb zene is érzéki hatású fizikai megjelenése útján. De az orgiasztikus elem *túlsúlya*, vagy az idealisztikus elem túlsúlya által végletek közelíthetők meg, a tisztán érzéki és a tisztán szublimált zene végletei (melyek csak fogalmak és a valóságban nem lehetségesek). A két elem kiegyensúlyozottsága, az apollói művészet az, melyet *Plato* és minden idők bölcsei *államfenntartó* erejűnek ítélnék, melynek rendezettsége, harmoniája a társadalom harmoniájából fakad és arra önkényt visszahat. Viszont az orgiasztikus művészetet romboló erejűnek tartják és túlsúlyában a *hanyatlás* jellemző kísérőjét látják.

A zene — közvetlenül rendező és tömegösszetartó erejével — talán elsősorban alkalmas a művészetek közül arra, hogy kiegyensúlyozott (ahogy ma nevezik: klasszikus) alkotásaival a résztvevők és hallgatók szolidaritásérzését fokozza és bennük a formálás tökéletességének önkénytelen

éreztetése útján az emberi lét és az öröklét egybe-
tartozásának emelkedett öntudatát nevelje. Mint
ahogy a világrend és a művészi rend között szim-
bolikus összefüggés van, úgy hat a maga szim-
bolikájával jó művek jó előadása a társadalom
rendjére is. A művészetek *etikai hatása* a szoli-
daritás-érzés fölkeltése és a végső összefüggések
éreztetése által szorosan belétartozik a társa-
dalom-összetartó erők hálózatába, s ez a hatás
legföltűnőbbben a zeneművészet útján érhető el,
melynek társadalmi szervezete nemcsak élvező
tömeget, de gyakran a megszólaltatásban részt-
vevő tömeget is kíván. Kórusban való részvétel,
a zene egységesítő áradatában való fölolvadás a
legnevelőbb szimboluma minden emberi érzések
és a társadalmi rend egységének. A zenekar
hallgatósága pedig úgy követi a hangszerek éne-
két, hogy beleéli magát azok szerepébe, vagyis
rekonstruálja az eredeti, ősi muzsikát, a néptörzs
egységes énekét. Újabb tudósaink közül főkép
KRETZSCHMAR hangsúlyozza a jó zene etikai és
így államfönntartó erejét (*Musikalische Zeit-
fragen*) és kívánja, hogy a mai zene-egyesületeken
és ezek ünnepein kívül régebbi lokális jellegű
intézmények fölüjítása és főként az *iskolák* hat-
hatósabb zenenevelése útján ismét oly központi
erősugárzóvá emeljük a muzsikát, minő az a gö-
rögök államéletében volt. Akár valamely régi törzs
harci énekére, akár a mai szimfonikus hangver-
senyre gondolunk, a zene legföltűnőbb társadalmi
hatása tömegek összeolvasztásában nyilvánul, mi-
nek eredménye nem csupán az egyes magán-érzel-
mek összegezése, hanem egy ezen fölülálló új lé-
nyeg is, t. i. a testvériség egyénfölötti érzelme.

II.

Ha most a művészet európai szerepét vizsgáljuk, meg kell állapítanunk az itteni társadalom szellemi és anyagi életföltételeit és hogy valamennyire is plasztikus képet nyerjünk, meg kell próbálkoznunk más társadalmi psychének és az európainak összehasonlításával. Európa egy hatalmas földtömbnek, mely a Csendes- és Atlanti-tenger közt fekszik, apró nyugati nyúlványa, tarka tagozottságával (hasonlóan ahhoz, mint egészen kis arányokban a Peloponnesos) módot nyújtva gyors és nyugtalan történelmi fejlődésre az ilyenre amúgy is hajlamos népeknek. Az a vérkeveredés, mely az északi őslakók és a beözönlött germánság között végbement, oly népeket állított elő, melyek először is alkalmasak voltak a római birodalom világi hatalmának megdöntésére, később pedig, hosszú századok folyamán, az ókori kultúra egyéni módon történő befogadására. Legmeghatározóbb, az itteni kultúra kialakulásában legdöntőbb szerepe annak a germánságnak van, melynek tulajdonságait mai napig legtisztábban a német nép őrizte meg, de amely a francia, angol és (a longobárdok és normannok révén) az olasz nemzet jellegét is döntően determinálja, amely az európai kultúra egységét vérbeli módon is biztosítja. Altai-Iránból ősrégi ter-

mészetkultuszt és páratlanul szigorú törzs-, valamint családi erkölcsöket hoztak magukkal az ide vándorló germán törzsek. Tacitus a római császárság idején megtalálja bennük a hősiecs önfeláldozás képességét és a hűséget: ezen államalkotó tulajdonságokat; a kedélyt, mulatozásra való hajlamot: ezen művészetre képesítő lélekbeállítást; a féltékeny törzsi szellemet: a partikularizmus, belviszályok és szociális harcok alapját. A germánság különleges és kivételes összetételben bírja az eszményi és anyagi érzésmódot; míg a görögök politikai szelleme főként az államok eszmei megalkotásában ragyog, a rómaiaké szintén egyoldalúan, de viszont az anyagi lét ércszilárdságú megrendezésében: addig a germánság tüneményszerű államalkotó képességét az jellemzi, hogy abban az idealisztikus és materialisztikus vonások arány-eloszlása egyenletesnek mondható. A görögökével rokon természetűt vérmes egészséget és az anyagi élet kormányzó hatalmaihoz való magától értetődő közelséget tart fenn bennük, de — bizonyára északra húzódásuk és a testbőr állandó elfödése következtében — nincsen meg náluk a nyílt, Napnak tárt testkultusz, épp oly fontos nekik az odú, melybe családjukkal húzódnak, mint amily fontos a mező, hol külső életük folyik, tehát nem csupán törzslények, hanem igen nagy mértékben családi lények is. Innen a kedély, a belső melegség fontossága életükben, minek egyik igen fontos tényezője a nő szerepe és a női nem tisztelete. Hatalmas transzcendens képessége révén e nép alkalmas volt a keresztyénség eszméinek befogadására és megemésztésére, de viszont sohasem

volt és lett képes arra, hogy a keresztyénség testmegvetését, aszkézisét lelkének mélyén helyesnek elismerje. A test hajlamainak fékezése, vagy ahogy a vallás nyelve szól: a rossznak, az ördögnek leküzdése, minden vallás alaptételei közé tartozik, mert hiszen csupán ez biztosíthatja a szellem szabad szárnyalását a felső hatalmak felé; de a keresztyénség aszkézis-tana az érzéki léttől való teljes elfordulásával, mely itt nem csupán bölcseletként, mint az indusoknál, hanem az elzüllött római birodalom társadalmi fertőjével szembe szegzett gyakorlati tanításként lépett föl, nem a germánság lelkéből támadt és a germánság azt soha sem volt képes megemésztetni. Külsőleg, politikai nézőpontból, a pápaság és császárság erőmérkőzése volt az európai kultúra legdöntőbb harca, belsőleg pedig az elfogadott keresztyénség aszkézis-tanának és a germánság ősi természethitének, egészséges érzékiségének összeütközése. S míg a társadalmi fejlődés forradalmi rántották magukkal forradalmakba a művészeteket is, addig az európai művészetek belső lényege, sajátos, meghatározó mivoltuk nem másból fakad, mint az itteni népek *ősi naturális művészi képessége és a keresztyénség aszkézise közti harcból.*

Hallatlan mértékű lelki feszültséggel találkoznak ezek szerint Európa kultúrájának kifejlődésében. Ahhoz, hogy a társadalmi élet rendeződhessen, az elpuhult, megromlott késő-római és a vad, fiatal, nyers germán tömegek összeolvadásának hosszú időszakában *nélkülözhetetlen* volt a legszigorúbb erkölccstan. Mártírok nélkül, az önkínzás parancsa nélkül, hatalmas bilincsek nélkül nem állhatott volna elő Nagy Károly Euró-

pája, melynek rendjét germán óriások püspöki ornátusban és karddal kezükben védik. A társadalmi rend parancsa követelte az érzékiségtől való elfordulás törvényét, s hogy mennyire a lét kérdése volt ez, látható abból a belső ellentmondásból, hogy vérét vették annak, aki nem fogadta el a keresztyénség tanait, vagyis a legmateriálisabb módon tették el láb alól azt, aki nem hódolt a törvénnyé lett spiritualizmusnak. Míg a germán-ság szigorú erkölcstana elégséges volt a törzsélet lefolytatására, Európa teljességének fölépítése irtózatossá nagy áldozatot követelt az egyéntől, *emberen fölüli* áldozatot, amelynek a közéletbe való ültetése csakis a túlvilági hit útján, transzcendens, rajongó alapon lehetséges. A keleti extatikusok önkínzása lett erkölcsi törvényként elismertté az európai társadalom kialakulása érdekében; e törvény hatalmas ereje tette képessé a nemzetek őseréjét, hogy az ezerfelé szerteforrongó hajlamokat egységes épületté fogja össze, hogy megteremtse a középkor hierarchiáját, de a fölépült hierarchia vas-ereje káprázatosan tarka világot tartott lefogva, sístergő katlant, melynek primitív, fiatal, föl-fölfortyanó tüze folytonosan át akar csapni a keresztyén erkölcsök szabta határokon. A germán-ság transzcendens képessége föl tudta fogni a másvilág hitét, a zsidó és késői görög spiritualizmus élettől elvonatkozott gondolat-rendszerét, át is vette azt a fiatal tanítvány lelkeségével és túlzásaival; de nem tagadhatta meg viszont a maga évezredes természet-imádatát sem, egészséges szerelmi életét, a Napot, az erdőt, a való világ szellemeit, tündéreit, a természet nagy ünnepeit, a fegyvert és a dalt. A középkori Egyház

tiltja a nemzeti muzsikát, a középkori népek művelik azt. S ha Európa társadalmi fejlődésének edbelső, szellemi szerkezetét vizsgáljuk, a keresztyén és nemzeti szellem *kiegyensúlyozottságának* különböző állapotait pillantjuk meg és ezen egyensúly-állapotok közt szellemi forradalmakat, melyek mindinkább a nemzeti elem erősödése, öntudatra jutása és a középkori keresztyén szellem felhomályosulása irányában zökkennek előre a fejlődést. Minthogy pedig az európai társadalmi erők kölcsök élete a keresztyén és a nemzeti elem vegyesletének lekötött állapotaiból és robbanásaiból fakad, az európai művészet sajátos lényege sem más, mint *a keresztyén aszkézis és a nemzeti természet-kultusz kiegyeztetése* a művészi formálás területén.

Úgy tűnik, hogy a lélek ezen sajátos kettőssége az, amiben az európai kultúra a többi kultúrától különbözik. A keresztyénséget fölvevő népek mentális hajlamaiknál fogva is alkalmasak voltak az új-platonikus szimbolika átérzésére, de alaptermészetükből következik, hogy a transzcendens gondolatokat kézzelfoghatóan, ősi valóságuknak megfelelően érzékeltetni kívánták. Bizonyára hasznos volna az egyiptomi vallásos művészetnek az európaival való részletes összehasonlítása; mi úgy látjuk, hogy az egyiptomiak valláskultusza egységes, belső ellentmondások nélkül való és az ő megjelenítéseik a naiv szimbolika fontos példái (Isis, Sphynx stb.). Evvel szemben az európai vallásos művészet, tehát az első évezrednek csaknem egyedüli művészete, állandó kétféleséget mutat: a naturális vonást, a kitörni akaró és a renaissanceban valóban teljes erővel ki is törő nemzeti művészkészséget egy-

részt és a testiséget megtagadó, földöntúli igazságokra utaló, keresztyén didaktikus vonást másrészt. Így keletkezik az a sajátos művészet, mely legnaturalisztikusabb termékeiben is *mindig szimbolikus*, vagyis nem elsődleges hatást kiváltó, hanem mindig a maga *megjelenésformáján túlra utaló*; melynek csupán megjelenésformája a test s azon belül él a lényeg: t. i. a forma lelke. Ez a szimbolikus kétrétűség más kultúrák művészetében is megvan, azonban az egyiptomi, az indiai, a kínai stb. vallásos művészet hatalmas szimbolikája egységes lélekből fakad, nincsen benne idegen feszítő elem, a vallás alaptételeit robbantó ellenkező előjelű hajlam, benne az ősi érzékiség már *eleve* egyesült a vallásos szimbolizmus lelkeségével. Európában azonban már sokkal fejlettebb természetvallást kellett a keresztyénségnek kiszorítania, semhogy az európai lélek kettős rétegeződése elkerülhető lett volna. Ezért van aztán, hogy míg a többi kultúra fejlődése csupán a kezdetlegesebb formák kibontakozását mutatja fejlettebb formákká, addig Európában az történt, hogy művészetében az eleinte *elnyomott* eredeti hajlamok mind erősebben kitörnek, hogy a művészet fejlődése, a keresztyénség történelmi fejlődéséhez hasonlóan, félelmes feszítő erejű harc eredménye, hogy a művészet ugyanakkor, amidőn transzcendens és szimbolikus, egyúttal magába menti az érzékiség hajlamainak minden lehetséges vetítését is.

A keresztyénség nem csupán az orgiasztikus elemet üldözi a művészetben: az őskeresztyénség általában művészetellenes. Ha a test hajlamainak megfojtására irányuló törvénykezését eredeti ér-

telmezésben elfogadta volna a társadalom, művészet nem fejlődhetett volna benne. Görög-római emlékek, nemzeti hajlamok és a keresztyénség aszkézise együttesen alkották meg azt a bonyolult művészi lélekbeállítást, mely a művészet európai szerepét oly különlegessé teszi: benne a keresztyén transzcendens gondolkör eredményezte az állandó *átvittértelműséget*, a görög-római emlékek adták a formálás biztonságát, a nemzeti hajlamok az egészséges érzékiséget. *Érzékiség és szimbolizmus egyesülése oly módon, hogy az érzékiség sohasem lehet teljesen nyílt, mindig rejtve marad és transzcendens értelmet nyer: ez az európai művészet lelkének kulcsa.* Innen az európai művészet specifikuma: ugyanakkor, amidőn szépséges arányaival a lét örömét élvezteti, egyúttal belső értelmével *meghat*, megráz; belőle nem csupán az Univerzum összefoglalásának fölemelő érzését nyerjük, hanem az emberi lét minden gyötrelmének kiegyeztetését is. Minden művészet rettentő diszharmoniak föloldása; az európaiban különleges erővel kap hangsúlyt a vallás és érzékiség közti harc diszharmonijának föloldása. Amit nem élhet ki szabadon, nyíltan a társadalom, miután a vallás az érzékiséget *bűnnek* nyilvánította: a művészetbe menti azt visszafojtott alakjában. Innen Európában a művészetek mérhetetlenül nagy társadalmi szerepe, innen az, hogy a művészet minálunk nemcsak közügy, hanem a lélek legbensőbb, legtragikusabb harcainak állandó ügye is. Ha a görög művészet plasztikus, a mienk spirituális; ha a görög művészet klasszikus, a mienk romantikus (kultúrtörténeti értelemben); ha a görög művészet naturalisztikus, a mienk szimbo-

likus; de ezenkívül azt mondhatjuk, hogy míg a görög művészet az élet élvezésének *fokozására* termett, addig az európai művészet az élet élvezésének *pótlására* szolgál, a kétféle művészet legbensőbb lényegét tekintve.

Különleges érzéki hatása és nagy szimbolikus képessége következtében a zene lett Európa speciális és legjellemzőbb művészete. Naturalizmusának legkevésbé föltűnő mivolta révén a zene képes a legerősebb elvonatkoztatottság éreztetésére, ezért is elmaradhatatlanabb az istentiszteletben, mint bármely más művészet. Európában a többi művészet is mind, a görögöket külsőleg utánzó renaissance-képzőművészet is, átvitt értelmű, vagyis *lényegében más*, mint a görög. De az antik művészettel szemben való áthidalhatatlan ellentétnek a muzsika lehet legföltűnőbb mérteke az európai művészetek között. Az európai zene fejlődése kézzelfoghatóan mutatja a lélek kettős rétegződését úgy a szimbolika tekintetében, mint pedig az aszkézis és testiség harcát illetőleg. Az európai zene első lényeges fejlődésfokával a *többszólamúság* nyomul az egyszólamúság helyébe; a többszólamúság pedig azt jelenti, hogy a fölszínen úszó dallam *mögött* valami belső értelem van, melyet a többi szólam kihámozni igyekszik belőle és második réteggént mögé áll, ott aztán aláfestve a dallamot (emlékeztet a spiritiszták «zweites Gesicht»-jére). Vagyis a többszólamúság lényege, hogy csakis szimbolikusan hallgató társadalom számára való, mely állandóan azt keresi, ami a jelenség *mögött* van; a dallamot aláfestő szólamok igyekezete: a dallam transzcendens értelmének körülírása, a hallgató

lelkében folytatódik és irányával a túlvilágba utal. Ami pedig az aszkézist illeti: a középkori Egyház minden népdalt, táncdalt kitilt a társadalomból, úgy, hogy ezek az elemek csak lassanként és suttyomban kerülnek be a gyakorlatba, idővel azonban mindjobban átítatják azt és az európai zene története lényegében nem más, mint az Egyház és a nemzeti zeneelemek harcának története, mely a nemzeti elemek teljes győzelmével végződik a gregorián zene fölött; lelki tartalmának különleges rejtettsége révén a muzsika volt elsősorban az a művészet, mely a visszafojtott érzékiség gyötrelmeit legmegrázóbb erővel rejtette formáiba és vigasztalását legmeghatóbban közölte. *Muzikális* művészet-kultúrának nevezzük a magunkét (az európai művészet általában «muzikális»), ami alatt nem csupán azt értjük, hogy művészetünk szimbolikus és transzcendentális, hanem azt is, hogy mindaz a gyöttelelem, mi társadalmi életünk berendezése folytán, a bűnösség tudata nélkül ki nem élhető érzékiség folytán fölhalmozódik, művészi energiákban váltódik át legjellemzőbb módon alkotó erővé. A fantáziát, e végtelen lehetőségű pótszer-gyártót, óriási méretű üzemre kényszerítette az európai élet szellemiségének jellege; a napi élet elviselhetésére a vallás túlvilági ígéretén kívül szükségük volt még a magasabb társadalmi rétegeknek (tehát a specifikus kultúra képviselőinek) azon különleges európai találmányra, mit úgy írhatunk körül, hogy «az életet a képzeletben élni ki». Ily megfontolások alapján lehet az európai zene: legjobb mértéke más kultúrákkal szemben való különbségünknek is; a többszólamúság, mint a dallam

lelkének kifejtése, ismeretlen Európán kívül. A «muzikális» művészet, vagyis a művészet, mint az élet kiélhetésének pótszere, ismeretlen Európán kívül.

Természetes, hogy a magasabb társadalom, vagyis a fa koronája, képviseli legkifinomultabban a kultúra lényeges vonásait, s így az is természetes, hogy az orgiasztikus zene Európában az alsóbb szellemi rétegekbe szorult (és a «könnyű zene» nevet viseli). Minél fejlettebb fő, annál igazabban éli át az európai élet nagy követeléseit és belső ellentmondásait, s ha művészi tehetsége van, annál inkább tartozik a komoly művészet közösségéhez. Európában az apollói művészet a visszafojtott érzékiség művészete, a magasabb, etikus világfölfogású egyének és ezek társadalmi rétegének művészete, mely pótolja az érzékiség elsődleges kiélését és formába menti annak energiáit; egyesülve találjuk benne a valódi egyházi zene és az európai népzene tulajdonságait, lekötve találjuk és szublimált állapotban a tánczene sajátosságait, oly módon, hogy a komoly zene tartalmának képletes módon a testiség legyőzése adja gerincét. Viszont a könnyű zenéből, mely a többszólamúságot csupán külsőségeiben használja, nem csupán a szimbolikus, Ég felé mutató vonás hiányzik, hanem a különleges «muzikális» jelleg is, minthogy nyersen adja azokat a nemzeti vonásokat, melyeket a keresztyénség erkölce nem befolyásolt, vagyis nagyjában oly társadalmi rétegek életét jellemzi, melyeknek az európai szellemi kultúra képviseletében igen hiányos szerepük van. Egy-egy társadalmi rétegen (pl. az arisztokrácián vagy polgárságon) belül pedig a

speciális zenetehetségű egyének föltétlenül *erkölcsi értékük* alapján tartoznak inkább a komoly vagy inkább a könnyű zene közönségéhez. Teljes készségű zenetehetség csak az esetben érezheti a könnyű és komoly zene kérdését csupán *műfaj* és nem erkölcs kérdésének, ha etikailag indifferens. A könnyű zene úgy viszonylik a komoly zenéhez, mint póré testiség a teljes szellemi készletű szerelemhez, vagyis a különleges európai kultúra nézőpontjából inkább érzéki csábítószer, semmint pótlószer. Aki közülünk a komoly muzsikában is «csábítót» érez, akiben a nagy mesterek zenéjének érzékisége megerősíti a testi vágyakat, ahelyett, hogy azok elfojtását nemés zománcba vonná és a velük szemben való harcnak nemességét éreztetné: az nem «muzikális» az európai kultúra értelmében, tehát vagy nincs kellő zenetehetsége, vagy pedig nincs kellő szellemi fejlettsége.

Ha azt mondanánk, hogy a germánság népmuzsikája kezdettől fogva többszólamú dur-moll-zene volt és evvel szemben az Egyház kezdettől fogva ellenségesen viselkedett a maga egyszólamúságának (gregorián-ének) és egyházi hangneveinek képviseletében: úgy ez az álláspont nagyon merev és igazságtalan volna. Az európai népek különleges zenetehetségük következtében és nemzeti hangszereik sajátosságai folytán már az európai történelem kezdetétől fogva bírtak a dur-moll-tonalitás *hajlamával*, de ez a hajlam csupán a nemzeti tulajdonságok kifejlésével, a történelem folyamán lett teljes képességgé; a középkor századaiban a fejletlen népi muzsika a közélet hivatalos és fejlett egyházi zenéjének hatása alatt is állott. Viszont az egyházi zene története

is teljes párhuzamosságot mutat az Egyház történelmével: nagyon elterjedt és többé már vissza nem szorítható nemzeti elemek *beolvadnak* a vallás zenéjébe, úgy hogy az egyházi zene bármikori állapota pontos mértékjelzője annak a foknak, amelyre már a nemzeti elemek közéletbeli elismerése emelkedett. Így a népi többszólamúság a X. század folyamán — ha nagyon módosítva is, de — benyomul a mesterek gyakorlatába, a XVI. század egyházi zenéje már valódi renaissance-muzsika (Palestrina), melyben a dur és moll igen erősen túlkialtja a még megőrzött egyházi hangnem-sajátságokat, míg végül a XVIII. század második felében már a végleg elterjedt dur-moll és periodizált-ritmikus zene (táncformák) hatása alatt az egyházi zenét már főként csak külsőségek választják el a világi szimfonikus zenétől. A hierarchia alól végleg emancipálódott XIX. század társadalma pedig a maga tudományos apparátusával már *föléleszteni* kényszerül a «valódi» egyházi zenét, úgy a templomban (solesmesi gregorián-restauráció), mint a hangversenyteremben (MENDELSSOHN, BRAHMS, KIEL vallásos zenéje, GRELL, BELLERMANN vokális renaissance-a, a hangversenyző acapella-kórusok műsorai stb.). De európaivá a többszólamú zene nem csupán a nemzeti hangszeres és többszólamú hajlam révén lett, hanem ezen hajlamnak a keresztyén gondolatvilággal történt összeolvadása útján. Igaz, hogy az Egyház még mai napig is csak «túrt» zenének hívja a templomi hangszeres zenét, amivel nyíltan dokumentálja az univerzális katolikus világ-eszmének ellentétét a partikuláris nemzeti eszmével (lévén az európai nemzeti zene főszajátsága a

gregorián-zenével és egyházi hangnemekkel szemben a hangszeres többszólamúság és evvel együtt a dur és moll); de az európai kultúrát a maga egészében sem az egyházi, sem pedig a világi kultúra nem jelenti külön-külön, hanem csak a kettőnek egyesülése: vagyis az, amit éppen a többszólamúság nagy mesterei és többek közt ezeknek hangszeres egyházi művei (pl. GABRIELI, MONTEVERDI, SCHÜTZ, SCARLATTI A., BACH, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, stb. templomi zenéi) is képviselnek. Ezért is fogják bizonyára mindenkör azt a virágkort az európai zeneművészet legmagasabb csúcspontjának nevezni, melyben a *hangszeres* muzsikának nagy hőroszai: HAYDN, MOZART és BEETHOVEN alkottak. A hangszeres zene ugyanis, azáltal, hogy a hangszer az énehangot szimbolizálja, már mivoltánál fogva is szimbolikus és így alkalmasabb az ének-zenénél azon kettős nagy szimbolika tartalmazására, mely az európai művészetben döntő világtörténelmi hivatásként él.

Európa földrajzi sajátságai, népi konglomerátuma, egyházi-világi ellentétei és a keresztyénség, valamint a germánság szociális eszmevilágátette az itteni történelmet heves és aránylag gyors ütemben következő robbanások kohójává. Az európai élet «gyorsasága» belső szerkezetbeli tulajdonság; nem a nagy csillagászati, földrajzi és technikai fölfedezések forradalmasítják folyton újra és újra e földrész társadalmát, hanem a fölfedezések és azok rögtöni hatása is csak következménye annak a belsőleg elégedetlen és tovatörni kívánó lélekbeállításnak, mely az itteni népek elhelyezkedésmódjából és ősi hajlamaiból

folyik. A művészet pedig állandóan leghívebben tükrözi a társadalmi psyche harcait. Nemcsak formába ölelni kényszerültek művészeink a test és lélek diszharmoniajának fájdalmát, de gyors tempóban is kellett a művészetnek mindig újabb és újabb megoldást keresnie a társadalom folytonos lelki viharzásai közepette. Ezért lett különleges európai sajátossággá a művészet ama beláthatatlan gazdagsága, tarka tömegekben való folytonos megújulása, mi teljesen párhuzamos a társadalmi fejlődés állandó viharos rohanásával és azt eredményezi, hogy míg Indiában, Kínában vagy a régi Egyiptomban ezer esztendő aránylag rövid időnek tűnik, minthogy kevés változást hoz, addig Európában a legkimerítőbb Lexikon is elavul tíz év alatt. A fejlődés nyugtalan és folyton gyorsuló allegro-tempója az, amiben többek közt hasonlít a görögökéhez történelmünk, viszont lelki tartalma, mely hajtja, az, miben oly lényegesen különbözik attól. Megvolt a görögökénél is a nagymértékű földrajzi tagoltság, nemzetek (törzsek) egymásba hatása, veszedelmes szomszéd hódítók hősiségkényszere, tengerek csábítása és a nagy tudományos és bölcséleti fölfedezések: de hiányzott a keresztyénség test-lélek ellentéte az öntudatban s így az, ami az európai psyche belső forradalmait kilővelte. Ezért mérünk vizet olajjal, ha Wagner összművészetét a görög természetkultusz nagy ünnepségeinek, az attikai tragódiának összművészete mellé helyezzük összehasonlítás végett. És ezért nem találhatjuk legfőbb különbségnek a görög dráma és az ezt föléleszteni kívánó renaissance-dráma (firenzei opera, 1600) között, amit KRETZSCHMAR (egyébként na-

gyon helyesen) hangsúlyoz (Geschichte der Oper, 43. sk. old.), hogy t. i. az újkori dráma csak különbségeket vett át az antikból, míg az antik dráma mély erkölcsi eszméket szolgáltat sujetivel; a legfőbb különbség az, hogy az ókori dráma erkölcsisége a cselekményéből primær módon kiolvasható, viszont az európai zenedráma belső tartalma *a muzsika érzelmi feszítő ereje*, mely a keresztyén társadalom szerelmi életének mélységes tragédiájából meríti végtelenül megható és lelkesítő mivoltát.

Európa kultúrájában a testiség elnyomása folytán fönnmaradó energia és fájdalom legföltűnőbbben lelki betegségek és művészet alakjában tör kielégülés után. A középkor vallásos hisztériája és az újabb kor művészet-hisztériája közt lényeges okbeli különbséget nem látunk. És akárhány oly művésze van a vallástalanabbá lett újabb kornak, ki hajlamai révén szerzetessé lett volna a középkorban (mellesleg megjegyezve: a középkor művészei csaknem kivétel nélkül egyházi személyek). Amidőn TARTINI, a XVIII. században élt nagy hegedűs, a világi élet viszontagságaiba belefáradva, kolostorba rejtőzik és ott művésszé képezi ki magát: az európai művészet és a keresztyénség belső szerkezetének egymásbakapcsoltságát jelképezi. Léven — röviden és leegyszerűsítetten mondvá — a szabad érzékiség helyettese a művészet, nem csodálható a női nem betegesen nagy imádata művészek imagójával szemben és az az érzéki tűz, mellyel pl. a zenét élvezik. Oly társadalmak, nemzetek és korok, melyek kultúrájában fontos tényező a testkultusz, époly mértékben távolodtak az európai értelmű

muzikalitástól, amily mértékben a testet kivetkőztették rejtettségéből és aszkéziséből; a XIV. és XV. század olasz renaissance-nemességével szemben ugyanazon kor francia, németalföldi és német kultúrája sokkal inkább képviseli a valódi keresztyén európai lelket; az újabbkori angolról elég volna csak annyit tudni, hogy *mennyire* fontos számára a sport: s ebből is megállapíthatnánk, hogy nem lehet zenésznemzet. Legnagyobb embereink ülő-életmódot éltek és papíron éltek ki életük legnemesebb részét. Fő művészetük, a zene, *szobaművészet*, az európai kultúra a fedett testek és zárt helységek kultúrája. Nálunk valóságos mozgalmakat kell indítani a test egészsége, helyes kiszolgálása érdekében; ha a szabadba megyünk: az «kirándulás»; MENDELSSOHN kórusai «im Freien zu singen» (szabadban éneklendők) fölirattal nagyon is magukon őrzik a kirándulás ízét. S a legújabb kor hygienikus mozgalmai, a test jogainak nagymértékű hangsúlyozása már következménye annak, hogy napjaink társadalma oly szellemi forradalmak hatása alatt él, melyek a valódi európai, tehát keresztyén polgárosodás alapvető lényegét mindjobban elhomályosítják. A nemi élet visszafojtottságának megszüntetése az európai kultúra lényegének pusztulását jelentené; ezért hat közönséges állati orgiának a könnyű zene mezítelen ritmikája, a modern operett sujetjének szemérmetlen mezítelensége, míg pl. a japán ritmikus zene nem kelthet ily hatást, lévén Japánban mindennapi és természetes dolog a póreség, az ó-görög vígjátékban pedig a magától értetődő komikum jegyében természetes volt sok olyasmi, amit az európai érzésvilág szempont-

jából aljasnak kellene tekintenünk. Az élet legdöntőbb fájdalmainak a művészi munkába való beleöntése, a művészetbe menekülés jellemző ténye határozza meg az európai művésznek lelki életét is; a művész teljesen azonosítja magát munkájával, melyben az élet minden el nem érhető szépségét összpontosítja és végtelen személyes érzékenységgel reagál minden támadásra, mely munkáját éri. Az európai művészet a magánélet legrejtettebb lelki régióinak döntő tényezője, nagyobb mértékben és más módon, mint egyéb kultúrákban.

A társadalmi élet alaptermészete okozza, hogy a kiváló emberek, akik hivatásszerűen képviselik a művelődést, főképp a magasabb társadalmi osztályokban érvényesülnek. Amit különleges európai léleknek nevezünk, az elsősorban a lángeszű egyének lelkülete, mely kiárad és nagy igazsága révén elismerésre jut. Persze a magasabb társadalom a maga egészében kétélű fegyvert képvisel a kultúra művelésében, mert ugyanakkor, amidőn hatalma által segíti a szellem terjedését, egyúttal ugyanazon hatalom anyagi birtoklásai által a szellem tagadásába, materialisztikus visszaélésekbe (élvezet túlhajtása, vérengzés stb.) is könnyebben esik bele. A kultúra szelleme társadalom fölött megnyilvánuló jelenség, de kétségen kívül bizonyos, hogy leginkább a vezető társadalom egyénei között hódít. Mint ahogy az egyisten-hit igazságának fölismeréséhez bizonyos fokú agyfejllettség okvetlenül szükséges, úgy a kultúra eszméinek képviselete is csak az intellektus azon magasabb fokán válik lehetségessé, mely általában a materiális birtoklás bizonyos föltételeihez, nyugalmi állapot lehetőségéhez, jobb módhoz van kötve. Ezért igazság, hogy a kor vezető művésze a kor vezető társadalmának művésze, a vezető rétegé, mely a társadalom egészét mindaddig képviseli, amíg a kultúra eszméje benne eleven erőként él. Azt a határt, melyen innen még az igazi európai szellemet képviselik a zenedarabok vagy azok közönsége, s melyen túl már a könnyű zene birodalma kezdődik, pontosan megvonni nem lehet. Egyetlen biztos meghatározó az erkölcsi tartalom

jelenléte vagy jelen nemléte lehetne csupán, de ezt is csak ösztönösen megérezni lehet, tudományosan meghatározni aligha. S annál kevésbbé, mert a komoly és könnyű zene határai elmosódnak, jelenségeik egymásba folynak a széles határterületen. Viszont bizonyos, hogy az erkölcsiség teremtmő és végül mindig győzelmes eleven-ereje útján aszerint élnek és hatnak a történelem folyamán, nem csupán intenzívebben vagy kevésbbé intenzíven, de hosszabb vagy rövidebb ideig is a művek, hogy nagyobb-e vagy kisebb a bennük levő etikai erő. És tekintettel arra, hogy az etikai erő magasabb foka legtöbbnyire a mű szerkezetbeli kifinomultságának, technikai bonyolultságának és főként a benne rejlő érzékiség szublimáltságának magasabb fokával jár együtt, igen világosnak tűnik, hogy *minél magasabb erkölcsiséget képvisel a mű, annál bonyolultabb építkezésű.* Az egyén pedig aszerint lesz képes a bonyolultabb munka élvezésére, hogy magasabb általános észbeli képessége, nagyobb zenetehetsége, több tanultsága van-e és több alkalma tehetsége gyakorlására. Ha most oly koordináta-rendszert képzelünk, melynek vízszintes vonalára az egyének összessége van beosztva, függőleges síkjára pedig minden egyes egyén fölé függőleges vonalon azon zeneművek, melyeket élvezni tud, és pedig a bonyolultság foka szerint mélyebbre vagy alacsonyabbra beosztva: akkor minél hasonlóbb lesz két egyén fölött a függőleges vonal beosztása, annál inkább tartoznak ugyanazon zenei pártálláshoz és minél magasabbra nyúlik az egyén fölé rajzolt vonal beosztása, annál jellegzetesebben képviseli az illető a kultúrát. Természetes, hogy minél magasabbra jutunk a függőleges vonalrendszerben, annál ritkábbak lesznek a jelzések, fölfelé haladva mindinkább fogy a jelezhető művek száma, mert kevesebb a kiváló munka, mint a silány; és ha az egyének közti egyezéseket nézzük: minél magasabban vagyunk, annál kisebb számú az egyének találkozása, vagyis minél alacsonyabb valamely darab közös élvezőinek száma, annál bonyolultabb az illető darab (csakis művészi becsű munkákat tekintve). Figyelemmel kell azonban lennünk arra, hogy itt a «bonyolultság» fogalma egészen különleges értelmezésben szerepel, nem csupán az elemek komplikált viszonylatát, de a hangulat differenciáltságát is jelenti, miáltal anyagi módon nem meghatározható. Ha az elképzelt koordináta-rendszert, melynek betöltése persze pillanatról-pillanatra

változik, a térben háromdimenzióssá fejlesztjük, vagyis a vastagság irányába az *idő* dimenzióját helyezzük és ott végtelen kis távolságonként a pillanatról-pillanatra történt változásokat föltüntetjük, akkor minél magasabban vagyunk, annál mélyebbre nyúlik be az *idő* dimenziójába (összegezve nézve, az *idő* síkjára vetítve) egy-egy zeneműnek a niveau-vonala és bizonyos határokon belül annál nagyobb mértékben szaporodik (százalékban véve) azon egyének száma, kiknek vonalára a mű újra és újra beosztható. Vagyis: a komoly zene közönsége: a kevesek, a könnyű zenéjé: a sokak; a komoly zene élete hosszú, a könnyű zene élete rövid; a komoly zenemű közönsége ugyanazon idő alatt, mialatt a könnyű zeneműé teljesen leapad, állandó növekvést mutat; minél kiválóbb a mű, idők folytán annál jobban növekszik a közönsége, bizonyos korszerű határokon belül. (Példa: 1895-ben NESSLER: Der Trompeter von Säckingen c. operája (1884) nagyobb előadásszámot ért el Németországban, mint Mozart bármelyik operája; l. Friedländer: Opernstatistik für 1894).

III.

Ha az európai kultúrát oly eszménynek tekintjük, melynek valósulása a történelem folyamán a társadalom által megy végbe, akkor természetesen látszik, hogy a művészetek is mindenkor annyit és oly mértékben képviselnek abból, mint a társadalom, melynek keretében a művészet létrejött. Azt mondtuk, hogy az európai értelemben jellemző zeneművészet a többszólamúsággal indul meg; ugyanazon időben (XI. század) kezdenek a többszólamúság formái komoly versenyre kelni az egyszólamú gregorián-énekekkel, amidőn a német-római császárság kialakul és a társadalmak legelőször egyensúlyozódnak a nemzeti kasztok (jobbágyság, városi polgárság, nemesség, főnemesség) erőviszonyai szerint. A IX. század előtt, a társadalmi alakulás korában, nincsenek még a társadalomban végleg kialakult kötelmek, s ha vannak, úgy ezek vagy Rómától átvett formák eredményei, vagy pedig oly ősi alkotmányok maradványai, melyek viszont a vallással nem összhangzanak. Épp így nincsenek megállapodott formai kötelmek ezen kialakuló korok művészetében sem, vagy pedig, ha vannak, úgy ezek vagy átvett formák eredményei (gregorián-gyakorlat, római-syr-görög énekekből), vagy pedig a régi nemzeti muzsika nyers maradványai (bárdok stb. zenéje), mely utóbbi ellen-

egészesen lábon áll az Egyház gondolkozásával. Ahogy 1011000 körül egész Európában a két elv, a nemzeti és egyházi elv összeolvadását látjuk, mi a feudális Karoling-birodalmat állítja elő, úgy lép be ugyanekkor időben az egyházi zeneformák közé a nemzeti ízlés (gregorián «romlása»). Még a kialakulatlanulanságnak, kezdetlegességnek, a kétfajta kultúra egymásmellettiségének utolsó jelentékeny képviselője a lovagrend költészete, a troubadour (Minnesänger)-költészet (X.—XIII. század); a lovag-zenészek közt csak ritkán akadunk olyanra, ki a többszólamúság gyakorlatában is járta, de viszont mindnyájan hatása alatt állnak a nagy mértékben hódító nemzeti jellegű egyházi egyszólamú énekeknek (lai, sequentia stb.), és szellemi munkásságuk lényegét nézve: ők első jelentékeny költői a különösképp európai szerelmi érzésnek, melyben a vallásos elmerülés, az aszkézis, a mérhetetlen vágy és egészséges érzékiség fájdalmas sóhajlásba olvadva egyesül, melyben a lélek kettétörtsége a művészet végtelen gyógyító áradatát indította meg. Amikor pedig a XIV. században a korai renaissance első ízben ébreszti föl a valódi nemzeti és individuális érzést nagyobb méreteken, a troubadour-költészet zenéje és a többszólamú egyházi gyakorlat egybeolvad (firenzei ars nova) és ezen összeolvadás indítja meg azt az európai zenét, melyre még ma is mint a magunk sajátjára ráismerünk, a valódi európai ízű többszólamúságot, melyen belül most már föltartóztatlan erővel törnek utat a nemzeti sajátosságok és ezekkel a dur-moll-érzék, vagyis a robbantó anyag, mely századok folyamán az egyházi zene ősi hangulatvilágát megsemmisítette.

Ha a vallásos érzés érvényrejutását vizsgáljuk a művészetben, itt is arra a törvényszerűsége bukkanunk, hogy minden korszakban annyi ellentét van egyházi és világi zeneérzés közt, mint általában egyházi és világi érzés közt az uralkodó társadalom lelki életében. Az ú. n. középkor a maga hatalmas, egységesen kiépített konstrukcionális világfölfogásával, minden jelenségének az egységes, univerzális egyház-eszme alá rendelésével elsősorban nagy összefoglalások megteremtésére volt alkalmas: ez az eposz és főleg az építészet kora. E korban a világi érzés minden művészi megnyilvánulása a vallás szolgálatában lép föl; a németalföldi misék (XIV—XVI. század) tenorja (tartó-szólama) igen gyakran nemzeti dal hangjait énekli, mely körül a többi szólam mindent túlkiáltó kontrapunktja képviseli az univerzális eszmét, mely a zene minden elemét a maga hatalma alá rendeli. Az ú. n. újkor individuális szétszóródást visz be a vallás életébe (protestantizmus és ellenreformáció), részben a régi nemzeti elégedetlenségek (katharok, waldensek, hussziták szektái) végső összefoglaló kitöréseként, részben a renaissance-humanizmus egyéni filozófiája nyomán; s mit látunk a művészetben? a XVI. század folyamán az olasz madrigal-irodalommal és az önállósuló hangszeres muzsikával (lant, gamba, orgona, cembalo) oly zene fejlődik ki, mely az *egyéni érzelmek* éreztetésére törekszik s mely lehetővé tette, hogy a par excellence egyéni érzelmek műformája, a zenedráma, 1600 körül megszülethessen. A XVII. század katolikus egyházi zenéje már ugyanazt az édeskés, stilizált vallásosságot mutatja, mint amely az egykorú vezető

katolikus társadalomban és az ellenreformációt
 vezető körökben honos volt, melyet a festészet-
 ben pl. CARLO DOLCI műveiből ismerünk, az épí-
 tésetben pedig az ú. n. jezsuita-barokk épületek
 révén. Ez a kor, mely kb. 1750-ig terjed, már való-
 ságos zenés, érzelmi korszak a középkor kon-
 strukcionális jellegével szemben; mint ahogy a
 társadalom individuális érzésvilágában a vallá-
 sos érzés is elvesztette régi, mindent átölelő uni-
 verzalitását, úgy a művészet világi elemei is
 önálló életre kelnek és így a muzsika ősi lírája és
 nemzeti elemei is hatalmas erővel kibontakoznak,
 átütve az egyházi zene addigi formáin. Azáltal,
 hogy az egyén nem általános világtörvénynek,
 hanem fölismért érzelmei egyikének tudja a val-
 lásos érzést, az egyházak zenéje is teljesen nép-
 szerű jelleget ölt, a protestáns zene főanyaga a
 népi vonatkozásokban gazdag choral lesz, a
 katolikusok egyházi zenéjén mindinkább a vi-
 lági hangnemekről uralt, hangszerekkel concertáló
 cantata-stílus hatalmasodik el. A modern társa-
 dalom (1750-) pedig, mely mindinkább végleg ki-
 vetkőzött az egyházi kötelmek alól, teljesen szub-
 jektív lelki ügygé, magánügygé formálta át a
 vallás kérdését, tehát az általános kötelmeket
 külsőséggé, tradicionális formává senyvesztette,
 a keresztyén polgárosodás mélységes lelki harcát
 a legélesebb formában volt kénytelen megkü-
 zdeni; miután a vallás formáinak tekintélye meg-
 tört, miután egyénkultusz és a tudományok
 roppant kifejlődése az egyes ember mérlegelés-
 tárgyává tette a vallást, s miután az elvesző
 ősi támaszpontokat a filozófia és tudomány tel-
 jesen pótolni nem bírhatta, mindjobban növekedő

bizonytalanság ült a vezető társadalom lelki világára, melynek következménye a sok politikai és eszmei forradalom, mi a legutóbbi másfélszázadon végigszántott, és melynek legbecsesebb gyümölcse a talajtkereső tudomány mérhetetlen haladása mellett a művészetek s főleg a legszubjektívebb művészetek: irodalom és zene sohasem sejtett méretű virágzása. Mindazt az alig elmondható fájdalmat, mi a magára maradt lélek kétségbeesett keresése közben sajgott és tombolt, a művészek igyekeztek elviselhetővé tenni azáltal, hogy a lelki fájdalmat formává nemesítették, az ideál végtelenbe nyúló fonálával lekötötték. A vallástalan XVIII. század kétkedő szellemével szemben új vallásos biztonságot csak a magános lélek benső metafizikai és etikai meggyőződése adhatott; ezt képviseli az 1800 körüli nagy klasszicizmus, mely hatalmas kulturális átfogásával a régi tradícióknak is őszinte tisztelője volt. GOETHE, MOZART, BEETHOVEN vallásos biztonsága a hagyományos hit egyéni értékelésén nyugszik, műveikben kivezetik a lelket egyéni elhagyatottságába (Faust, Don Juan, IX. szímfőnia), hol a magárahagyottság szenvedésében már az egyéni vallás és a *művészet autonóm fönsége* az, ami a vigaszt adja. A művészet univerzális szellemi uralmát a XIX. század Én-vallása honosítja meg. A hitevesztett lélek önmagából készít örökértékű épületeket a művészetben és így kísérli meg az Égig törő építkezést (művészet-vallás). Csakis így teremhetett a wagneri össz-művészet, mely a keresztyén társadalom lelki harcát az egyéniségkultusz csúcspontján mutatja be. Mindenfajta hit teljes kiveszéséhez, az egyén-

leek végső elfordulásához minden etikai kötöttségtől: jutott el a századvégi fáradt társadalom, és lelki életét részben a materialista technicizmus, részben a misztikus-szimbolisztikus impresszionizmus jellemzi a művészetben. E fokon megszűnt már a belső harc: az indifferens lélek nem kíván markotikumnál egyebet, élvezni és feledni akar pusztán. A vallás transzcendenciáját az érzéki hasadás mágiája helyettesíti, a formálás emellett bizacos és síma, hiszen e kor művészetének elve: forma a formáért (*l'art pour l'art*). Annak a társadalomnak póre anyagiassága, mely társadalom leellegzetes és mesteri színvonalú művészi eredményei a STRAUSS RICHARD-féle tömegszuggelláló programzene és a DEBUSSY-féle túlfinomult zenéi idegfürdő, állította elő a világháborút.

Minthogy a lelki forradalmak, melyekből új korszakok lépnek elő, szorosan összefüggnek a művészet életével, a társadalmi korfordulatok együttjárnak a művészet átváltozásával is. LAMPERTSCH úgy jellemzi az újabb korszakok előállását és lefolyását (*Einführung in das historische Denken*, 146. o.), hogy:

1. érzelmi *reakció* áll elő a hanyatló kor szellemi dominánsaival szemben, mely többnyire erőszakos formában nyilvánul;

2. *chaos* keletkezik, melyben eladdig ismeretlen lelki tényezők mindjobban fölmerülnek, olyanok, melyek az elmuló korban csak talán a lelki élet alárendelt részeként szerepelhettek, ha egyáltalán tudomást vettek azokról;

3. új *naturalizmus* lép föl, melynek uralma idején a természet és lelki világ újfajta kutatója,

fölfedezője a nap hőse, s utóbbinak munkásságát az érzelmek lelkes megnyilvánulásai kísérik.

Az új paletta fölfedezése, új fogalomkör kialakulása, vagyis az átmenet kora után, amikor az új már megszokottá lett, kezdődik

4. az új világfölfogás uralmának időszaka, melyben a régebbi eszményeken és tudományosságon túlnőtt új idealizmus és új tudomány terem. Az új korszak eléri szellemi tetőfokát. Ezután

5. az értékeket összefoglaló és biztosító munka következik, melynek folyamán az alkotás szenvedélye, páthosza és mélyreható mivolta enged erejéből. Ez a *specialistaság és epigonok ideje* (l. pl. BRAHMS: a kor klasszicizmusának és romantikájának eklektikus összefoglalója); ez időszak kiemelkedő vonásai: racionalizmus, tudatosság, konzervatizmus, elégikus visszatekintés. A korszak haladása megfeneklett, az értékek megmerevülnek.

6. E csődöt (kezdetben homályosan) megérzik a legjobb szellemek, a nemzetek szellemi tartalékából új követelések lépnek elő és nagy izgalom kíséretében megkezdődik az elavult értékek ostroma. Itt indul meg újra előlről a körforgás, de immár újabb niveaun.

Ezt a jellemzést még kiegészíthetjük: minden új korszak társadalmi rendje azáltal áll elő, hogy az előbbi korszak szociális berendezkedésének alapelvét maga a korszak *ad absurdum* viszi, csődbe juttatja, megfenekelteti. Erre szociális chaos áll elő, mely annyira elviselhetetlen, hogy utána a konszolidációt *minden áron* meg kell teremteni, még azon az áron is, hogy új réteg kerül be az uralkodó osztályok közé és a régi rend hát-

irányásaival annak értékeit is nagyrészt föl kell áldozni. Minthogy a művészet a társadalom életének hű tükre, ugyanez a folyamat követhető a művészet korszakos megújulásai alkalmával is: a művészet fejlődésében is abból nő ki az újabb stádium lényege, amit az előbbi kor művészi tényezői *ad absurdum*-vitelének nevezhetünk. A középkori Egyház univerzális uralma lehetetlenné vált, mihelyt a bűnöket elengedő iratok nyílt árúsítását megengedte és világi hatalmi politikájával a nemzetek öntudatát sértette: a lelkeken uralkodó hatalom *ad absurdum*-viteléből nőtt ki a protestantizmus és az új-kor, vagyis a lelkek egyénien vallásos ellátása és az öntudatos nemzeti politika. Hasonlóképen és pedig a XVI. század folyamán jut csődbe a középkori kontrapunktika, azáltal, hogy uralmának elbizottságában *ad absurdum* viszi, *öncélvá* teszi a bonyolult kontrapunktot; e bonyolult kontrapunkt technikájából nő ki azonban ellenhatásként a XVII. század leszűrt harmonikájú generálbasszus-technikája és a meggyőződésevesztett régi egyházi formálás hézagjai közt az új formák új világfelfogása alakul ki. A XVIII. század közepén az érzéki élvezetekbe sülyedt vezető főnemesség öngúnyoló eszrit komolytalanságában és a politikai élet teljes megfeneklettségében vitte csődbe önmaga feudális létalapjait és sajátkezűleg nyitott kaput a polgárság hatalmának. Hasonló módon a barokk művészet, mely a felső társadalom nagyvonalú és mélységes páthoszu lelki világából táplálkozott, csődbe jutott a rokokóban, a nyílt, de esztétikus hazugság, bájos szenvedés, szép, de üres csecsebecsék világában; éppen az

arisztokratikus elv túlajtása és az egyoldalúság, amellyel hódolt annak, lett egyúttal e művészet bukásának oka is. De a formák, melyek az új, polgári érzésvilág jegyében megszületnek, a német költészet Sturm und Drangja, HAYDN zenéje, a francia vígopera, mind részben a rokokó formáinak nyomdokában jár; mert amikor rombol is és szűz népies elemeket rak a régi formák romjai közé az új művészet, éppen az ellentét, a szembeállítás által használja ki amazokat. Úgy mint ahogy ma is az impresszionisták technikájának fölhasználásával küzdenek az impresszionizmus ellen az új korszak művész-fullajtárjai, az expresszionisták, miután az impresszionizmus a romantikus művészet egyéniségelvét és fantasztikumba menekvését csődbe vitte a l'art pour l'art lelki leromlottsága útján.

Hogy a művészet forradalmárjainak munkásságát a maguk kora annyira újnak találja, annak oka a belső és külső beállítás teljes megváltozottsága, mely az új művészetet jellemzi; de hogy az új művészetet anyagának elemeire nézve is gyakran mintegy égből szakadtnak, eladdig sohasem ismertnek tartják, az onnan származik, hogy az egykorúak tömege nehezen ismeri föl az újnak az előző korban rejtődző csiráit. Ezek ugyanis többnyire nem az előtérben szerepeltek, hanem elnyomott elemek voltak az előző korban. Az újabb művészet-periodus a művészet elemeit illetőleg ugyanis úgy áll elő, hogy oly elemek, amelyek az előző korszakban háttérben maradtak, fontossá nyomulnak elő; oly mozzanatok, amelyek az előző korszakban lenézett és dilettantikus modor ismer-

teetői voltak, az elismert nagy művészet keretébe
 épnek. Az átmenet tehát mindig fokozatos, csak-
 ongy nem a fölszínen, hanem a művészet szerve-
 zetének mélyében megy végbe, a változás tény-
 zetes nagy ujsága pedig csak a színváltozás, mely
 a világfölfogások különbözőségével jár. Pl. a
 hangszeres irodalom kiválása az énekesből (XVI.
 század) úgy történik, hogy előbb és egyidejűleg
 a kóruson belül jelentékenyül váltak a hang-
 szerek; az 1750 körül megindult új szimfonikus
 irodalom forma-elemei már egyenként megtalál-
 hatók az előbbi, régebbi fajta szonáta kereteiben;
 WAGNER zenedramatikus elvei csak összefog-
 aló érvényesítése a költők és kitűnő drámai
 zeneszerzők PERI (1600)-tól kezdve GLUCKON,
 E. T. A. HOFFMANNON és WEBEREN át 1850-ig
 gyakran kinyilvánított színpadzenei ideáljának.
 Hogy az előző kor szempontjából «Unart»-nak,
 illetlennek, túlságosnak és dilettantikusnak ér-
 tezett módok elismert elemekké lesznek a meg-
 újulás művészetében, annak nagyjában az az oka,
 hogy a korvégi dilettáns-típus viszi forradalomba
 a művészetet és az ő tulajdonságai válnak a kö-
 vetkező kor központi művész-típusának legjel-
 lemzőbb ismertetőivé. Így lesz a troubadour típusa
 az ars nova (XIV. század) mesterének, a koszorús
 költő-fajtának, típusában döntő tényező; a XVI.
 század második felében a forradalmi kromatikus
 madrigalistáknak, pl. GESUALDONAK dilettantikus
 stízu törekvései a XVII. század «érzelmi» zenéjében
 jutnak célhoz; a XVIII. század túlzott szub-
 jektivitású zongora-rögtönzéseinek végleges for-
 mába foglалása BEETHOVEN; az 1900 körüli mű-
 vészetchaos dilettáns jellegű újatpróbálóinak mes-

teri képviselője BARTÓK. Ezért van, hogy a «nuove musiche» mindig *kezdeteleges* és anarchikus hatású a régebbinek nézőpontjából ítélve. És ezért gyakori, hogy az új etappe beálltakor a régiből szellemileg kibontakozni már nem képes művészek csupán *külsőségekben* utánozzák a lassacskán győzelmessé váló irányt s így ellentmondásba keverednek önmagukkal (ilyenek pl. azok a XX. századbeli zenészek, akik az új zene technikájából sok mindent átvesznek, de viszont a XIX. század romantikájának hangulatvilágából nem bontakoztak még ki, p. o. SZIMANOVSZKI, GOOSSENS, ERNEST BLOCH). Ugyanazon jelenség ez a művészetben, mint a társadalmi életben az új föltételekhez való *külsőséges* hozzáalkalmazkodás. S mint ahogy a társadalom életében is az újítások a félig-átvevőkön és a kiegyezettető elemeken keresztül terjednek el, úgy a művészet forradalmainak munkássága is azon utánczókon át lesz közkinccsé, kik a «túlzásokat» lehetőleg elsimítva, konciliánsabb módon közlik. Annak a szellemnek teljes megértéséhez, melyet az újító géniusz intenzív munkával kovácsolt ki önmagából, hosszabb idő kell, épp úgy, mint az új társadalmi elvek elterjedéséhez. Ezért is tartják a korfordulás mestereit eleinte gyakran csupán *technikai* újítóknak, a leromló kor végén mindig elburjánzott *külsőséges* technikázás *túlhajtóinak*; még csak a *külsőségeket* látják munkásságukban, melynek szokatlanságai mögött nem egyszer «föltűnés-viszketeg»-et, túlzott akarnokságot vélnek sejteni. S ha meggondoljuk, hogy a régi társadalmi életföltételek megszűnése minő fájdalom olyanok számára, kik azokba végleg beleszoktak, hogy az

új életfölfogás terjedését az idősebbek gyakran a «világ vége» elkövetkezésének érzik (amikor pedig csupán a régi világnak van vége!), azon sem csodálkozhatunk, ha az újnak művészi megnyilatkozásait eleinte gyakran valósággal őrülnék és elentik ki (pl. BEETHOVEN késői reform-munkáit). Mind e jelenség teljesen párhuzamos a társadalmi megújulás körülményeivel. A társadalmi megújulás alaptörvénye, hogy a régebbi korszakban a társadalmon kívül volt szociális réteg bekerül az újabb korszak uralkodó rétegei közé. Ezen alsóbb réteg művészi ideáljai voltak az előző időkben elnyomottak és keverednek el a művészet elismert ideáljai közé a maguk kasztjának uralomba jutásakor. A társadalmi élet csődje okozta a művészet csődbekerülését is; mindkettőnek megújulása elnyomott elemeknek elismertté válása útján történik, azáltal, hogy a társadalom a lelki leromlásból a berendezkedés új alapjaira mennek ki. S az új művészi gyakorlat elismertsége, produkcióinak végleges leszűrtsége és tökéletessége azt jelenti, hogy a korszak társadalmi élete a fejlődés magaslatára ért.

A szociális és művészi fejlődés eme szoros kapcsolata, helyesebben: egy közös forrásból, az összkultúra szerkezetéből való kifolyása okozza, hogy a művészet nagymestere épúgy hajtóereje a történelmi fejlődésnek, mint bármely más génusz. Minden lényeges művészi újítás új társadalom létrejöttét föltételezi új életelvekkel; a kiváló mesterek bekapcsolódván a fejlődéstörvény mechanizmusába, munkásságukkal ösztönszerűen és tudatosan résztvesznek az emberiség előhaladásában. A génusz többnyire nem csak a maga

kora szellemének föltárója; leleplezője, megalkotója, hanem a következőnek is előre-megérzője és részben előállítója. Ezért mondja ADLER (Methode 184. o.), hogy a leghaladóbb irányú műremeket is *közakarat* keltette életre, ha kevés tagból áll is eleinte közönsége (vagy egyáltalán nincsen).¹ Minthogy a szellemi kiválóság nem csupán kemény diót ad föltörésre a társadalomnak, de a mindenkori jelennek elégedetlen tova-hajtója is a szociális fejlődésnek, küzdve azon megszokottságok ellen, melyek az emberiség átlaga szemében nélkülözhetetlennek látszanak: természetszerűen kihívja maga ellen az egykorúak többségének *tiltakozását*. A nagy zseni mindig ellensége a jelennek, tehát mindig üldözött. Ezt érzi tudattalanul a társadalom, amikor az egykorú műremekeket «szokatlan»-nak jelenti ki; a szokatlanság érzése közvetíti az ellenségesség tényét. Az emberiség apostolára megkövezés vár, mert nem a jelennek, hanem az eszmének, az elvont kultúrának dolgozik, melyet schasem lehet egészen megvalósítani, legföljebb közelebb lehet vinni az ideálhoz a *történelmi fejlődés* útján.² A géniusszal szemben mindenkor föllépő nyilt

¹ Az oly haladó irányú, de nem legmagasabbrendű alkotás, mely a forduló időben vagy annak közelében lép-vén föl, hamarosan más, az új irányt intenzívebben képviselő mesterek műveinek kényszerül helyet adni, csupán hajtja a fejlődést, de maga elhullik, nem kerül be érdeméhez méltóan a gyakorlatba; ilyen pl. VECCHI ORAZIO-nak, BACH FRIEDEMANNnak, MOUSSORGSKINak munkássága.

² ARTUSI egykorú teoretikus ezt írja MONTEVERDIRől, a legnagyobb zenészek egyikéről (XVII. sz.): «Ő a zene tulajdonképeni célját, hogy *gyönyörködtesse*, szem elől téveszti.»

nagy titkos ellenségességet panaszolja BEETHOVEN is a következő, F. S. MEIER baritonistának 18806 ápr. 10-én írt levelében:

Kedves Meyer! Kérlek, szólítsd föl Seyfried urat, hogy ő szerezényelje ma az operámat (Fidéliót), én távolból akarom hallgatni és végignézni és hallgatni, így legalább nem lesz annyira türelmem, mint ha oly közről hallok önkresilányítani zenémet! Nem gondolhatom másképp, minthogy ez készakarva történik. A fuvóhangszerekről nem kívánok beszélni, de (arról igenis) hogy minden piaciassimót, crescendót, minden decrescendót és minden fortét, fortissimót kitöröltek az operámból; mert hát egyiket sem tisztartják meg. Minden kedve elmegy az embernek, hogy még adjon valamit, ha így kell a dolgot meghallania! Holnap vagy holnapután érte megyek s aztán együtt ehetünk. Ma ismét rossz kedvem van. Barátod Beethoven. *Utóirat:* Ha az operát esetleg holnapután adnák, akkor holnap újra szobapróbát kell tartani belőle, különben napról-napra rosszabbul megy! (JAHN, Gesammelte Aufsätze über Musik, 250. o.)

De éppen úgy, mint ahogy a szociális forradalmak eszmevivői mindig megalkudni kénytelenek, ma valamennyit is meg akarnak valósítani ideáljukból, ahogy tehát a társadalmi forradalmak eszméi a társadalom röghözköttöttségével, képtességeinek közepességével kénytelenek kiegyezni: úgy a géniusz munkássága is csupán a szellemi kiválóságok birtoka lehet a maga teljességében, a közönség tömegei csak lassacskán és teljes mértékben sohasem emésztik meg azt. Amennyire közel férközhetnek hozzá, az is csak az utánpótláson keresztül megy végbe az első időkben. Pl. BEETHOVEN kamarazenéjéhez ONSLOW, KROMMER, ROMBERG stb. közvetítő munkái útján jutott közelebb a nyugateurópai publikum (l. RIEHL, Mus. Charakterköpfe II. 225. o.), kik enyhén adagolták az újszerűt és maguk is köze-

lebb éltek az egykorúak lelkéhez. A nagymesterek elismerésének módja és tempója társadalomszerkezeti kérdés; legmeghatározóbb tényezője *a közepesség törvénye*, vagyis, hogy számbelileg minden társadalomban a közepes uralkodik. Innen magyarázható KOTZEBUE uralma GOETHE és SCHILLER korában, PUCCINI uralma DEBUSSY és BARTÓK korában. Nemcsak a közönség, de az *előadók* átlaga is mindig a középezt képviseli: nem képes fölemelkedni a nagymesterek szelleméig, *nem bírja elviselni* a nagyságot, annak égető szenvedélyét. Ez nagyobb áldozatot és odaadást kívánna, mint amennyi a «normális». A nagymesterek szinte *kiesnek* az emberiség átlagának történetéből; mégél a madár szárny nélkül is, csak repülni nem bír anélkül.

A művészi nagyság mindenkori alapföltétele: erkölcsi nagyság. De jelentkezésének módja korok szerint teljesen más és más aszerint, hogy az idők szelleme milyen föltételeket szab az alkotásnak. Bizonyos fajta lelki típusú művész bizonyos korokban egyáltalán nem szerepelhet vagy pedig csupán elnyomott sorban. A romantika «szabad» művésztípusának egyik nagy képviselője, SCHUMANN, félig tréfásan, félig komolyan mondta, hogy ő nem tartozik a zenészek «céh»-ébe; minden mesterségszerű vonás elnyomottá lett, alacsonyrendűség színét nyerte e korban. Viszont a SCHUMANN-típus (és általában a romantikus zeneszerző-típus) csupán tapogatódzó dilettánsként szerepelhetett volna akár csak ötven évvel előbb is, a klasszikus szonátaforma, a nagy koncepciók virágkorában. A művész nagyságára nézve többek közt az is meghatározó mozzanat, hogy tehetsé-

nek hiányai, melyek t. i. az előző korszak szemében hiányoknak számítottak volna, a magororában *erényekké* válnak (a dilettánsfajta lelki típus központi típussá lép elő). Hogy korról-korra mennyire megváltozik az érvényesülés módja, a «komponálás» fogalmának értelme, a megértés iránya és útja, azt legélesebben úgy mutatathatjuk be, ha szembeállítjuk az európai zeneművészet két egymástól alapvetően eltérő korszakoszerű beállításmódját, a mesterségszerűt és a szabad irányt. (A kb. 1550 és 1750 közötti kor a mesterségszerű és a szabad művészet közt egyeztetető átmenet kora, a «középkor» társadalmi berendezkedése nagyjában a mesterségszerű alkotást eredményezi, a legújabb kor a szabad művészet korának nevezhető.) Mesterségszerűnek nevezhetjük a művészetet, amíg:

1. tagjai zárt *céh*-be tartoznak, mely védő törvényekkel őrzi privilegiumait (énekes kollektívumok, pl. a római Schola Cantorum, a városi zenész-céhek, németül: Stadt-Pfeiferei; az udvari zenekarok szervezetei, ez utóbbiak aránylag a legszabadabb egyesülések; táncmuzsikások céhe, mely országoként ú. n. zenegrófok fölügyelete alatt szervezkedett);

2. a kompozíciók nem szabad verseny számára készülnek, hanem *helyi szükséglet betöltésére*, mely körülmény szorosan összefügg az utazó közlekedés gyorsabb vagy lassabb mivoltával is;

3. nem a szerző személye, hanem a szállított kompozíció *használatossága* szerepel elsősorban a közélet öntudatában és művészi megítélő munkájában.

Viszont szabadnak mondhatjuk már a művészetet, amidőn:

1. az opera- és koncert-élet lehetővé tette, hogy a művész közvetlen érintkezésbe lépjen nagyobb-méretű, beléptidíjat fizető, tehát vele nem személyesen érintkező közönséggel;

2. a kótakiadás ipara jövedelmező vállalatok szervezésére ad módot;

vagyis a pénzpolgárság hatalmának kifejlődésével. A zeneszerző a történet folyamán mindjobban távolodik magánszemélyére nézve és mindjobban közeledik lelki életére nézve a közönségéhez. Minél szabadabb, függetlenebb a művész, annál inkább fejtheti ki szubjektivitását: *a művészeti szubjektivizmus egyenes arányban fejlődik a polgári szabadság fejlődésével.* Emberi értékben a középkori egyházi zeneszerzők sem képviselnek csekélyebb energiát az újkoriaknál, csak az érvényrejuttatás módjai változtak meg azóta teljesen.* A renaissanceig nem is ismerik a zseni fogalmát abban az értelemben, ahogy később, az egyéni akarat nyílt szereprejutása idején. A legelső zenész, kiről ily színezettel beszélnek kortársai, az 1500 körül élt JOSQUIN DE PRÈS. Minél inkább kibontakozik a társadalom a középkori hierarchia hatása

* Az arisztokratikus (mesterségszerű) művészet határeset, amikor a szerző közönsége *csupán* csak a többi zenész volna; itt a szerző egyházi személy, ki állásánál fogva jó ellátásban él. A szabad művészet határeset, amikor a művészegyéniség teljesen «társadalmon kívüli» személy, de evvel szemben művei népszerűek, mert a szubjektív művész a maga korának apostola, tömeg-lelkésítője. A régi mester is a kor lelkét képviseli, de kifejezés-módja nem tömegeknek, hanem válogatott specialistáknak szól.

alól, annál nagyobb szerephez jutnak benne az egyéni képességek. A keresztyén világ nemzeti költészetének legrégibb önálló művészei, a troubadourok, emlékeztetnek már igen homályosan arra, amit művészi egyéniségnek neveztek később (pl. Adam de la Hâle vagy Walther von der Vogelweide stb.). A középkor egyházi mesterei személyükre nézve a háttérben maradnak, műveik megszerkesztésében az vezeti őket, hogy (eltekintve a vallás lelki jutalmazásától) *dologbeli készségük* nyerje el a szakértők (többnyire más mesterek) elismerését. Az újkortól kezdve fejlődik ki az új társadalom új hallgatásmódja, mely elsősorban a zene *érzelmi kifejező erejére* irányul. Egészen más értelmet kellett így a komponálásnak, a zenélésnek nyernie és ez a változás jelenik meg 1600 körül a zeneszerzés technikájában, amidőn a kontrapuntika lehanyatlása folytán a tisztán dologbeli rész egyszerűbbé lesz, de viszont újfajta invenció lép föl (dallam- és összhangkitalálás), mely a szélesebb körnek szóló, népszerűbb muzsikálás létalapja. A mesterszerű alkotást levetett művész már a közönség *egyéni érzelmeit* kívánja megragadni.

* * *

Már régen megállapították a materialisták, hogy a művészet virágzásának alapja: társadalmi jó mód és ebből folyó erőfölösleg. Való, hogy talaj nélkül nincs virág, de a virág magja nélkül a legzsírosabb föld sem hoz virágot. A művészet virágzásának csupán *anyag*i föltétele a társadalmi erők fölöslege. Ez a kereslet erőforrása;

a kereslet pedig meg szokta teremteni a kínálatot. A művészi produkció igen szorosan összefügg tehát a kereslet kívánalmaival s éppen ezért lehetetlen helyes képet nyernünk valamely kor művészetéről, ha az indító okok közt nem kutatjuk föl a társadalom anyagi berendezkedésének azon eredményeit, melyek a művészi megrendeléssel összefüggésben állnak. Természetesen mindez az anyagi kérdés önként folyik a kor szellemi berendezkedésének viszonyaiból; azonban nem egyszer belőlük vagyunk kénytelenek visszakövetkeztetni magukra a szellemi indító okokra. Ha tudjuk, hogy a GABRIELI-féle világi zenekarmuzsika főleg a városi patricius-családok ünnepélyei számára készült, nem csak ezen irány XVII. századbeli elterjedtségét látjuk megindokolva, de egyúttal betekinthetünk a kor vezető társadalmának lelki életébe is, mely a méltóságteljes nagyvonalúságot *minden* jelentkezésében magán viselte. A polgárság tömegeihez a XVII. századbeli ünnepi orchesterzene irányának kevés köze van: KRETZSCHMAR közlése szerint (Führer durch den Konzertsaal*) 1600-ban Nürnbergben HASSLER három-zenekarra írt lakodalmi darabjának előadását megtiltják, mert a vőlegény nem «privilegiumos» személy, csak kereskedő. Tekintettel arra, hogy a művészi szabadság fejlődésével mind kevésbbé függ a művész a megrendelés viszonylataitól (a megrendelőnek társadalmi körétől), a szükséglet meghatározásában

* E kispolgári kedélyű, nagy szorgalommal készített, de nem tudományos értékű munkát egyébként óvatosan kell használni.

publikum és művész közt mindinkább utóbbinak javára tolódik el a viszony. Míg a mesterségszerű alkotás idején legalább is akkora determináló szerepe volt az alkotás elkészítésmódjában a művészi produkció *praktikus céljának* (templomi vagy világi fölhasználás), addig a polgári szabadságjogok idején már elsősorban a művész egyéni hangulata az, ami a kompozíció teljes mivoltára nézve döntő szerepű. De távolról se gondoljuk, hogy a szabad művészetet a megrendelés körülményei, a társadalom «várákozása» ne érintené; a legnagyobb szubjektív génuszok is elsősorban csak olyan műveket helyezhettek el kiadóiknál, melyeknek iránya az egykorú társadalom kereteiben befogadást remélhetett, melyek tehát — ha legtöbbször nem is egyenes megrendelésre készültek, de — a társadalom várákozásának visszhangja voltak, legalább is *formájuk külsőségeire nézve* (ensemble, forma-keret), amely külsőségek azonban bizonyos fokig a megnyilatkozó szellemet is befolyásolják. Nem kevésbé meghatározóak a művészet életében a gazdasági viszonylatok is, melyek közt a művész anyagi élete lefolytatódik. HÄNDEL egész művészetére nézve döntő lett az a körülmény, hogy a XVIII. század első felének Angliájában csak biblikus tárgyú zeneművekkel lehetett a társadalom nagyobb tömegeit — az olasz opera varázslatos mulatságán kívül — megmozgatni; épúgy BACH és a korszakbeli nagy német mesterek többségének művészetére, hogy elsősorban csak orgonistaként (kántorként) lehetett megélniük. A XIX. század zeneművészeinek túlnyomó többsége előadó, karmesteri vagy tanító munkával kereste kenyerét;

zeneműveinek jövedelméből csak nagyon kis hányad bírt megélni. E körülmény (mely a polgári kapitalizmus művészi színvonalára nagyon kedvezőtlen fényt vet) nem csupán azt eredményezte, hogy a XIX. század igen gazdag az ú. n. karmesterzenében és az ú. n. professzorzenében, hanem általában megteremtette a *művész-remete* típusát, a szabad művészet martirjáét; ez, ha teljesen független akart lenni a napi produkció szellemétől, vagy nyomorgott és elpusztult (SCHUBERT), vagy pedig hősként rákényszerítette magát a társadalomra, miután lelkében elfordult volt attól (WAGNER).

A megrëndelő társadalom kasztja és ennek belső szerkezete oly nagy mértékben meghatározó a szállított munka mivoltára nézve, hogy materiális kereteken belül maradvá «társadalmi esztétiká»-nak megszerkesztése is lehetséges volna. Vizsgáljuk így irányban a kompozíciók formáit. A középkor egyházi formái szorosan alkalmazkodnak a szertartás szükségleteihez, időmérteleihez; a zeneszerző munkássága hasonlatos a többi mesteréhez, akik az ablakok nagyságához mértén készítik bibliai tárgyú színes üvegképeiket, a közönség szükségleteihez mérik faragott padjaik arányait. A XVIII. és XIX. század nagy ünnepi zenekaros miséi már a szerző akaratából nyerik méreteiket; a zene itt már nem csak kiegészítő része az istentiszteletnek, hanem részben már teljesen önálló tényező, melynek «hosszú» tételei gyakran türelmetlenné is teszik a celebráló papot. A XV—XVI. századbéli nagyúri asztali muzsika (Tafelmusik) formáinak egyszerűségét, igénytelen-ségét nagyban befolyásolta, hogy a hallgatók csak

félfüllel figyeltek oda. Viszont a XVII. század kialakulásban lévő valódi «hallgatóság»-a époly mértékben hat a hangszeres formák differenciálódására, mint viszont a mesterek ily irányú törekvései a megfelelő hallgatóság előállítására. És teljesen meghatározó módon befolyásolja a művészet formálását az a körülmény is, hogy mily társadalmi kasztnak szól. A rokokó képzőművészet elsősorban a lehanyatló arisztokrata társadalom szükségleteire jellemző; viszont a még részben egykorú újfajta (1750 körüli) szimfónikus zene annak a *polgárságnak* lelki világából beszél, melynek közönsége a zenekarok előadásait e korban már ellepte. A híres bécsi Augarten-Konzerteken (1800 körül) előadott szimfónikus művek formái a lelkes fiatal polgári közönség igényeire jellemzőek stb. A munkáknak nem csak tematikus anyaga, de *forma-arányai*, hosszúságuk, beosztásuk is függ attól a lelki szerkezettől és az ebből folyó anyagi berendezkedésektől, melyek a műveket élvező fő társadalmi osztályok művészi életét jellemzik. Az a körülmény, hogy a hallgatóság *mily mértékben képes összpontosítani a figyelmét*, a kor általános fölfogóképességéből folyik; a hallgatóképeség növekedése okozza a formák hatalmas kifejlődését és elmélyülését a XVIII. század folyamán. A hangverseny-élet szerepe a társadalom kereiteiben, a hangversenyek és hangversenytermek méretei szintén teljes kölcsönösségviszonyban vannak az alkotásokkal. BEETHOVEN szimfóniáinak hangulatvilága kora vezető szellemi rétegének törekvéseit idealizálja; arányai pedig a már meglévő zenekar- és teremviszonyokba, az egykorú hallgatóképeség körülményeibe illesz-

kedtek, amidőn e körülményeket fejlődésre készítették: egy fejlődésfokkal előretörvén kereteikből.

Utóbbi igazságot érzi BEKKER PAUL (Die Symphonie von Beethoven bis Mahler, 1918), amikor úgy formulázza meg a szimfónikus mester ily irányú teremő munkásságát, hogy ő a műveivel együtt *annak közönségét is megkomponálja*. Csakhogy BEKKER, szociológiai egyoldalúságában, tételle emeli, hogy a szimfónia értékének *egyedüli* alapföltétele a benne rejlő társadalomképző erő (gesellschaftsbildende Kraft). Itt a szerző megfedekezni látszik arról, hogy a művészet legbensőbb föltételei mindenkor *esztétikaiak*, csak *megjelenésformái* változók azon körülmények szerint, melyek közt a művész alkothat. Vagyis hogy az esztétikai és szociológiai alapvetés *együttesen*, szétválaszthatatlanul összeforrva adja a művészet föltételét. BEKKER a fölületes zsurnalisztika hatásos egyoldalúságával pendíti meg a ma időszerű művészetszociológiai problémákat, de viszont érdeme, hogy egyáltalán fölszínre veti ezeket és így módot ad az eddigi ellenkező irányú (akadémikus) egyoldalúság megszüntetésére.

A standardközönség összetételének megállapítása teheti teljessé többek közt az operett formájának vizsgálatát is; az 1700 körüli dalműre éppen az jellemző, hogy az akkor még külvárosi polgári színház-közönség kedvence; a modern operett léhasága, forma-elemeinek korrupt beállítása azon szedett-vedett népség lelki életét mimeli, melynek zsebéből a pénzt kisajtolni sok sikerrel igyekszik. Egyes országok művészi állapotait is csak a közönség összetétele és lehetőségei alapján tudjuk kimerítően jellemezni; a magyar művészet állapota pl. elsősorban azáltal oly suták, mert az értelmes közönség számarányaihoz és megemésztő képességéhez arányítva, *túlprodukció* van termelőerőkben, minek folytán művészeink legkiválóbbjai vagy teljesen önmagukra vannak utalva vagy pedig külföldre szorulnak (hasonlóan a

X XVII—XVIII. század számos olasz mesteréhez).
 M Mindezen összetevők megismerése céljából a mű-
 ev vek esztétikai elemzésén kívül szükségessé válik,
 od hogy a kutató elővegye a történelem folyamán
 föl fennmaradt műsorokat, jegyzékeket (pl. a régi
 go operadirekciók; a kóta-, könyv- és ujságkiadók
 je jegyzékeit), a társadalmilag jellemző képeket (ru-
 ed házat!), ünnepségek leírásait. Le kell szögeznie
 sz azokat a törvényszerűségeket, melyek a művé-
 szet társadalmi érvényesülésében jelentkeznek,
 sz a tekintély diktátorainak (pl. intendánsoknak)
 szerepét, a fontos összeköttetések, protekciók
 sz szövevényeit, melyeken köröszül az érvényesülés
 k korszerű mechanizmusa lelepleződik. Csak az ítél-
 ed heti meg helyesen pl. a XIX. századbeli polgári
 k kor «pályanyertes» munkáinak szerepét a művé-
 szet életében, aki a díjmegítelő bizottság össze-
 sz tételét és eljárásának belső pszichológiáját ismeri.

Az anyagi vizsgálat helyesen teszi, ha lehatol
 a művészet föltételeinek legalsóbbrendű réte-
 geibe is; ahogy a festékgyártás milyensége is
 része a festészet szerkezetének, úgy a zeneművé-
 szet alakulásában is van szerepe a hangszer-
 előállítás állapotának, természetesen állandó köl-
 csönösség viszonyában a művészet belső kívá-
 nalmaival. Nem csupán az az igazság, hogy az
 énekzene középkori uralma kedvezőtlen föltéte-
 leket nyújtott a hangszeripar fölvirágzásának, de
 az is, hogy a hangszeripar középkorbeli kezdetle-
 gessége kevés alkalmat nyújtott kifinomult hang-
 szeres zene megteremtésére. Hasonlóan: a zene-
 kari muzsikások dologi készsége és műveltsége
 avval arányban fejlődik, minő föladatokat bíz-
 nak rájuk a mesterek, de viszont a mesterek is

kénytelenek alkalmazkodni a zenekari muzsikuskok mindenkori képességéhez. Az egyházi szellem uralma, a hangszeres zenész ebből folyó másodrangú szerepe és a hangszerkészítés fejletlensége együtt állítja elő a középkori instrumentális zene aránylag csekély jelentőségét az egykorú vokális zenével szemben. Viszont a teljesen elvilágiasodott XVIII—XIX. században a hangszerjátszás elismert és becsült foglalkozássá emelkedése, valamint a mechanisztikus ipar kifejlődése minden idevágó föltételét megadta széles keretű zenekari irodalomnak.

MAX WEBER: «Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik» (München, 1921) c. tanulságos munka, mely az egy- és többszólamú zenerendszerek rövid összehasonlító compendiuma, befejező ívén némely zene-társadalmi összefüggésre is rávilágít (a hangszerfejlődés kérdésében).

IV.

Ha igaz, hogy minden korszak *egység*, melynek teljessége a rajta uralkodó, benne jelentkező szellemet képviseli, akkor szükségszerű, hogy az egyes korszak bárminő szellemi jelentkezései oly közel rokonságban álljanak egymással, amely sokkal jellemzőbb és lényegesebb egyezéseken alapszik, mint *más* korok szellemi megnyilatkozásaival bírt esetleges rokonságaik. Vagyis pl. a szubjektív, polgári XIX. század bármely elismert oratoriumának lényegesebb rokonvonásokat kell az ugyanazon korbéli irodalommal, festészettel fölmutatnia, mint valamely más korszak bármely oratoriumával, még az esetben is, ha a két zenemű egyugyanazon szövegre készült volna. Ezen a fölismerésen nyugszik a mai tudományos művészetkutatás módszere, mely módszert legelőször H. TIETZE mutatott be a maga teljességében (Methode der Kunstgeschichte, 1913) E. BERNHEIM «Lehrbuch der historischen Methode»-ja és a modern művészettörténet nagy kutatóinak működése alapján, amikor megállapítja a tudományos művészettörténet helyét az általános történettudományban és úttörő módon világít rá a mai művészi érzék és a történelmi művészi értékek objektiválása közti összefüggésekre. MAX DVOŘÁK nevezetes cikke (Über die dringendsten metho-

dischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung; «Die Geisteswissenschaften» folyóirat 34—35. füzetében, 1914) pedig TIETZE nyomán küzd a művészeti stílus *történelmi* determináltságának elismeréséért és minden előzetesen megszerkesztett esztétikai mértéknek el ejtése érdekében. DVOŘÁK így fogalmazza meg a korok szellemi tényezőinek egybetartozására vonatkozó gondolatát: «Egy bizonyos korszak irodalmi, művészeti munkái és egész kultúrája, bármily különböző legyen is az egyes összetevőknek a fejlődése, mindig határozott egyezéseket mutatnak a művészi érzésben. Pl. a képzőművészet és költészet művei egyazon időben barokkstílusukban vagy klasszikus stílusukban (értsd a XVIII. századvégi stílust) megegyeznek és egy-egy kor életformáiban, életérzésében, érzelmeiben és cselekedeteiben rendszerint könnyen megtaláljuk ugyanazon stílusérzést, mint a képzőművészeti és szépirodalmi művekben ... Nem csak a formalakításban, de a természettel és az emberrel, az ember erkölcsi és intellektuális eszményeivel, érzéseivel és nézeteivel, a hittel és tudománnyal bírt általános szellemi viszonylataiban is a legszorosabb kapcsolatban van a művészet az illető korszak egész szellemi életével és érzésben sokszorosan a továbbfejlődés közvetlen kiindulópontjaként is jelentkezik. A képzőművészet nem csak formális megoldásokat teremt, hanem azokban egyúttal — az irodalomhoz hasonlóan — világnézletet is megtestesít és ha kétségkívül nem lehet is föladata a művészettörténetnek, hogy a világnézlet történetét, az embereknek a metafizikához, természethez és az élethez való viszonyát

tárgyalja, de azért nem kevésbé bizonyos, hogy egyrészt a korszak általános művészet-akarátát (Kunstwollen) a kor szellemi tartalma nélkül aligha érthetjük meg, másrészt pedig a művészet hivatása a világnézletért és ismeretért folyó küzdelemben oly fontos, hogy történelmének bizonyos korszakokban vezető szerep jár ki, ama küzdelmek (általa történő) bemutatása révén, melyen a szellem fejlődése elsősorban alapszik.» LAMPRECHT is azon történészek egyike, kik a kultúrkorok lelki életének teljes egységét hirdetik és ez alapon határozzák meg a korszakok egymástól különböző jellegét; LAMPRECHT a művészetek és a kor lelki élete «belső parallelizmusá»-nak fölfedezése útján jut a megállapításhoz, hogy a szellem termékeinek körében bizonyos határokon belül «a korszak-periódusok megegyezése . . . tökéletes». (Einführung, 2. kiad. 102. o.) E korszakokat persze nem lehet mereven, pontosan évszámokkal elhatárolni egymástól, mert jelenségeik egymásba kapcsolódnak («verzahnt», mint ő mondja). Az őskor, középkor és újkor főkülönbségein belül is szükséges a periodizálás és LAMPRECHT szerint ezen periodizálás végrehajtásában a történészt legtöbb sikerrel a képzőművészet történetének követése kecsegteti. A képzőművészet ugyanis a legplasztikusabban jár el és többdimenziós mivoltával lehetővé teszi többféle eseménysor egyidejűségét az ábrázolásban. A periodizálás helyességének egyik legfőbb föltétele a kor-átmenetek pontos ismerete, azon időszakoké, melyekben két-két korszak jelenségei együttesen vannak jelen. Az egyik kor hanyatlásának idején már a következő kor szellemének csirái jelen vannak. Sőt tovább mehetünk: a

fokozatos átmenet *állandóan* jelen van; egy kor sem teljesen homogén, csak a történelem tárgyalása (szerkezeti okoknál fogva) kénytelen úgy állítani be a korokat, mintha mereven állnának egymással szemben. A történelem leírása tehát a lényegét, az *uralkodót* domborítja ki és csak az átmenetek föltünővé válása alkalmával említi meg azokat az «Unterströmung»-okat, melyek már az egész korszak folyamán jelezték a későbbi szellem lehetőségét. E bonyolult történetvizsgáló munka egyelőre nem befejezett még és bizonyára sohasem is lesz az teljesen, hiszen minden kor történet-tudománya új és új szempontokat vet föl, lévén a történelemírás is korjelenség, mely szintén az idők szellemét jellemző tényezők közé tartozik.* Bizonyos, hogy a korszakok «kronologikusan egymásba nyúlnak» (u. o. 69. old.) és így csak hozzávetőlegesen határolhatók el egymástól.

Az európai történet legelső kora volna a törzskor, a kialakulás kora, melyben a római birodalom kultúrája a nyers germán törzsek között elterjeszkedik (kb. a VIII—IX. századig). E kor a gregorián-ének egyszólamú gyakorlatának virágkora; a primitív európai törzsekre titokzatos csodaként hat a gregorián, épúgy mint a románstílusú templomok. Második korszaknak mondhatjuk az Egyház univerzális uralmának korát (kb. 800—1300), melyet a scholasztika és misztika filozófiai irányai, szigorú társadalmi szétrétege-

* A mai történelmi módszer pl., mely minden kort az *illető korból magából* kíván megérteni, jellemző a *relativitás* szellemére, mely EINSTEIN elméletében, SPENGLER divatossá lett történelem-filozófiájában, a modern zeneelmélet terén KURTH kontrapunkt-tanában is megtalálható.

zódás, a polgárság alárendelt (főleg ipari) szerepe, a gotikus művészet, zenében pedig a többszólamú gregorián-gyakorlat és az első többszólamú zeneformák (köztük a fontos *motetus*) kialakulása jellemez. E második korszakon belül is van lényeges tagozódás a szellemi élet belső tartalmát illetőleg; mert míg a művészet alkotásai kb. a XII—XIII. századig csupán *tipikus* vonások jelzésére szorítkoznak és a valószerűséget mindenképpen kerülik, addig a XII. századtól kezdve bizonyos *konvencionális* vonások ábrázolása figyelhető meg bennük, melyek már a kor nemesi ideáljait képviselik (a világi-nemzeti hatás lassú beszívargása az egyházi szellembe). Kb. 1300-tól 1500-ig tartana a következő, a nemzeti érzésvilág jelentékeny úttörésének kora, az udvari művészet első jelentékenyebb korszaka, vagy ahogy (főleg Itáliára vonatkoztatva) mondani szokták: a korai renaissance ideje (Mediciek!), melyet külsőséges realizmusra való áttérés (egyéni vonások nélkül!), a nemzeti költészet igazi megindulása (Boccaccio, Dante, Petrarca), harcok a fejedelmek és nemes-ség közt, a fejedelmekkel szövetséges polgári rend jelentőségre kapása, husszita harcok és törekvések az Egyház dogmatikája ellen (Savonarola), zenében pedig a német mesterdalnokok, az olasz *ars nova* és a németalföldi zeneművészet virágzása jellemez. Ez volna a tarka középkor az egyházi és világi elemek állandó keveredésével, melyben a világi gondolkozásmód mindenütt fölüti fejét, de csupáncsak az Egyház égisze alatt érvényesülhet. Az egyházi zeneformákat áthálózzák nemzeti elemek, színessé, tarkává festve azokat, de anélkül, hogy önállóságra kaphatnának. Az ú. n.

újkorral indul meg az individualisztikus érzésvilág kora, mely kb. 1750-ig tart, de két periódusra bontható. Az első periódus volna a humanizmus és renaissance betetőzésének («Hochrenaissance») kora (kb. 1600-ig), melyet világi érzésű pápák mecénás-működése és a világi művészet első nagyszabású önálló föllépése, a művészetben két óriási kultúra határán RAFFAEL, MICHELANGELO, PALESTRINA, ORLANDO LASSO munkássága és a világi zeneformák (madrigal, frottola) divatja jellemez. Második periodusa (kb. 1600-tól kezdve) az ellenreformációt, a polgári művészetközönség kifejlődését, a nemzeti művészetekre tagozódást, a barokkstilus korszellemét, a racionalisztikus filozófia kialakulását, a fejedelmi abszolutizmus kifejlődését és a társadalmi osztályok új egyensúlyát, zenében pedig a cantata, sonata, suite, koncert, opera és oratorium virágzását foglalná magába. Az egész korszakot jellemeznék: nagy gazdasági és társadalmi változások, pénzgazdaság (az addigi természetgazdaság helyett), reformáció, protestáns és egyéb forradalmi fejedelmek harcai a katholicizmussal, szociális forradalmak, polgári gazdagság. A legújabb, szubjektivistikus kor (kb. 1750-től bizonyára a világháborúig) volna a modern államrendszer kora, melyet a polgári rendnek az urakodó osztályok közé jutásával, a nemzeti és népeszme uralmával, a liberalizmus gondolkozásával, a kultúrharc jelentőségével, az Aufklärung, romanticizmus és realizmus szellemével, általában a szubjektív érzés elterjedtségével jellemezhetünk. A megelőző individualisztikus kor az egyéni nézés mód azon fajtáját képviselné, mely az embert és egyéni érzésvilágát el-

szigetelve, a környezet lelkivilágától függetlenül szemléli. A szubjektivistikus kor lelki élete viszont a testvériség, az egyének érzésének egybeolvadottsága, környezet és alany kölcsönös egymásrahatásának jegyében folyt volna le. E két legutóbbi korszak, tehát az újkor, egyúttal az önálló világi kultúra kialakulásának és a vallásos érzés egyénivé válásának időszaka is. Mindezek alapján a művészet stílusai is korszakonként erős kapcsolatot nyernek egymás között és az egyazon korba tartozó különböző stílusoknak van legtöbb rokonvonásuk egymással.

Ha ily módon megállapodtunk abban, hogy az általános összkultúra a történelem folyamán egymástól lényegükben különböző korszellemelek alakjában jelentkezik, akkor fölületessé és elégtelenné válik a XIX. század történetírásának sok oly megállapítása, mely a korjelenségeknek csupán *hasonlóságára* mutat rá. Mert nem a hasonlóság az, ami a történelemszót elsősorban érdeklí, hanem a *megegyezés*, vagyis a *közös forrás*, melyből a kor legkülönbözőbb jelenségei táplálkoznak: a korszellem. Amikor LAMPRECHT így szól (Deutsche Geschichte VIII., 16. old.): «A maniera grande lényegben *hasonló* jellegzetessége volt a (barokk) építészetnek, mint ugyanazon időben a dagályosság a zenének és költészetnek», csak a megjelenésforma föltűnő egyezésére (túlzottság, dagály) mutat rá azon *belső szenvedély* leleplezése helyett, mely a maniera grandét és a kor zenéjét egyaránt szülte. Vagy mily keveset mondó sorok pl. az ilyenek: «a zeneszólamok összeségének fokozatos átítatása vokális (énekes) tartalommal . . ., mi a XVI. század folyamán megy végbe, a magas renaissance-hoz

hasonlítható, és a római iskola harmoniailag leszűrt polyphoniája — hangszeres leszármazottjaival együtt egészen BACH művészetéig — a késő renaissancehoz. Ha folytatni akarnánk az építészettel való összehasonlítást, akkor a cikornyás (énekes és hangszeres) ária- és kantáta-stílust a barokkal és az 1700 körüli kicsinyes gáláns zongora- és lantstílust a rokokóval kellene egyvonalba helyezni.» (RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte II., 15. old.) E kijelentésben csupán tapogatódzó sejtése mutatkozik annak a föl ismerésnek, hogy a XVI. század leszűrt (olasz) renaissance-szelleme, mely a formák roppant tisztaságát, homogeneitását eredményezte minden téren, mely a képzőművészek alkotásaiban a legszükségesebb lényegre való szorítkozást tette kötelezővé, a zene legelőkelőbb alkotásaiban is megszüntette a hangszerkíséret esetleges, tarka egyvelegét és a Palestrina-stílus acapella berendezését szülte; de ez is csak egyik, külsőséges következménye az általános individualisztikus beállításmódnak, mely a zenében a színezés iránt való érzéket, vokális és instrumentális hatások kettéválasztását vagy differenciáltabb egybekapcsolását követelte. BACH és a késő renaissance hasonlatának alapját nem tünteti föl az író; ami pedig a cikornyás zenestílus és a barokk, valamint a gáláns zene és a rokokó közismert hasonlatait illeti, azok is csak a külsőségek fölületes egybevetéséből keletkeztek és legföljebb csak távolról utalnak a fontos kapcsolatokra, melyek e stílusok *belső szerkezetei* közt valóban fönnállanak. Amikor BACH-ról azt olvassuk: «erősebb művészi egyéniség bizonyára nincsen a zenetörténetben, mindazon

szubjektív excentricitás ellenére sem, mi a XIX. század zeneművészetében föllép» (ADLER, *Methodode*, 151. old.), — akkor világosan látjuk, mily gévégzetesen hibás gondolatmenetbe kerül a történetész, ha a heterogén korok jellemző tüneteit egymásba átkölcsönzi, ahelyett, hogy szigorúan ésszétválasztaná azokat. Amiben a XIX. század szubjektivizmusa a BACH-korabeli egyéniségtől különbözik, az nem az excentricitás, a különösségekben és szélsőségekben való dobáltság, hanem a polgári kor teljesen másszerű lelki beállítottsága, melyet a BACH-korabeli individualizmus még nem ismerhetett; ami speciálisan az excentrikus vagyis a rendestől, középponttól szélsőségesen eltérő vonást illeti, *a maga stíluskörén belül* általában (DURANTÉN kívül) senki sem rendelkezett annyival annyira, mint éppen BACH, a maga kivételesen káprázatos különleges kombinációi révén. És nem az egykorú művészetek egymásrahatása, egymásba fonódottsága, ami elsősorban érdekel bennünket — amit pl. BRANDES a német romantikus irodalom- és zenéről kimutat (*Die Literatur des XIX. Jahrhunderts*, II. kötet), hanem közösségeik, amelyek onnan származnak, hogy a lényeg, amit kölni kívánnak, végeredményben *azonos*. A lényegbeli különbség, mi a különböző korok jelenségeinek összemérhetetlenségét okozza, követeli azt is, hogy a történetíró lehetőleg a leírandó kor gondolkodásmódjával és szótárával fogalmazza meg az illető korról való mondandóját, hogy mindent megkerüljön, ami a mai kor belemagyarázása az egykoriba. Még külsőségekben is ajánlatos ragaszkodni ehhez: pl. az olasz zene uralma idején (1750-ig) *sinfonia* névvel jelöljük a canzona (so-

nata) nyitányként (vagy közzeneként) használt formáját, viszont a mannheimi iskola működésétől kezdve a németek helyesírásával: *symphonia* névvel a sinfonia fejlett utódját, a modern zenekari formák e legnevezetesebbikét. A kettő ugyanis a korszellem lényegében tér el egymástól (minden formakülönbségtől eltekintve): a sinfonia még nem ismeri a szubjektív korszak zeneformáinak tematikus *belső ellentétezését*, az egyéni konfliktust. Helytelen pl., ha a XVII. század francia zene-komódiáját «Singspiel»-nek (daljáték) nevezzük (ahogy SCHERING teszi, l. Tabellen zur Musikgeschichte c. m.), mert ez a név a XVIII. században Párisban (és Londonban) megindult, a nagy-operával ellentétes irányt képviselő opéra comique (és ballad opera) Németországban is utánzásra talált műformáját jelöli. A történetírás művészetének ideálja az volna, ha a korleírás hangulata annyira födné az illető korszak lelki életének jellegzetes hangulatvilágát, hogy még mégíró stílusában is lehetőséghez képest az egykorú korszellemhez tartaná magát (pl. bizonyos fókig ANATOLE FRANCE mutat hasonló törekvést kor-képek festésében, persze a szépirodalom követelésein belül maradván).*

* Evvel szemben hallgassuk meg GUSTAV FREYTAG véleményét (Bilder aus der Vergangenheit, IV. 492. o.): «Es ist das Recht der Lebenden, *alle Vergangenheit nach den Bedürfnissen und den Forderungen ihrer eigenen Zeit zu deuten*. Denn das Ungeheuerliche und Unerforschliche des geschichtlichen Lebens wird uns nur dann erträglich, wenn wir einen Verlauf darin erkennen, der unserer Vernunft und der Sehnsucht unseres Herzens entspricht, in gehäufte Zerstörung einen unendlichen Quell neuen Lebens, aus dem Vergehen das Werdende. Darum liebt ein Volk, welches

Nem próbálkozhatunk meg avval, hogy az egyes korszakok lelki életét, melyből úgy társadalmi szerkezetük, mint művészeik berendezése folyik, kimerítően jellemezzük. Ez nagy szellemek előadása, kik mély intuícióval megoldják a problémát, melyet az események merev láncolata a fölülületen köt. Csak törekvésünk jelzésére, a tudomány eddigi eredményeihez tartva magunkat, néhány vonással vázolni kívánjuk, mit értünk a korok belső szerkezte alatt, amelyből minden jelenségük önkényt levezethető és amely a korokat külön egységekké teszi. Ecélból megpróbáljuk megfesteni a változást, mely a XVI. század és az újkor között következő periodus között előállt, majd megpedig az 1750 előtti és utáni kor különbségét, a főntebbieknél nagyobb részletességgel.

A XIV. és XV. század festészetének tapogatózó naturalisztikus törekvései a XVI. század nagyragyogó naturalizmusában csúcsosodnak, főként azáltal, hogy a perspektívát, vagyis a *háromdimenziós természetűséget*, tökéletesen kezelik, az egyént és környezetét pedig kiemelik addigi

„Ich freue mich seiner Gegenwart freut, auch der vergangenzen Zeit zu gedenken, weil es in ihr die geworfene Saat seines blühenden Halmenfeldes erkennt.“ Ez a XIX. század jellemző történelmi fölfogása, melytől a mai kor nemcsak azért fordul el, mert jelenének ezúttal már többé nem örül (sich seiner Gegenwart nicht freut), hanem főkép azért, mert gondolkozásmódjának jellegzetességévé lett a *jelenből való kihegyezkedés képessége*, a jelenségek önmagukból való megértésének követelése, mi ugyanazon gondolkozásszerkezetből pattan ki, mely manapság a teljes szociális szolidaritás korhangulatát ébreszti. Az persze, hogy minden kor csak a maga eszével tud gondolkozni: axióma; a kérdés megoldása a kor *törekvésén* nyugszik.

aránylagos egyformaságából, határozott, minden egyébtől különböző karaktert adnak neki és megteremtik a jellegzetes helyi színezetet (l. LAMP-RECHT, Einführung 91. o.). «A magában álló egyéni (das isoliert Individuelle), bármily fajta legyen is az, önmagáért és önmagából megoldva teljesen kifejezésre jut. De ezen túl, legalább is eleinte, elvileg nem halad a külvilág festő tükrözésének képessége. Bár fokozatosan a mélység hatás minden eszközéhez hozzájutnak, amennyiben azok a vonalperspektívában adva annak, mi több, ennek kiépítésében, nevezetesen az emberi testek megrövidítése terén, a következő századok folyamán, főleg a XVII. és XVIII. században vitathatatlan (ma már alig művelt) virtuozitást érnek el.» A perspektíva helyes kezelése az individualizmus azon fejlettségével jár, mely mellett az ember a természetet a maga valóságában meglátja és pedig elsősorban önmagát, amint a természetben úrként elhelyezkedik. A XVI. századbeli naturalisztikus látásnak megfelel a XVI. századbeli *naturalisztikus hallás*; az előző századok tapogatódzó kísérletei itt csúcsosodnak abban, amit helyes zenei perspektívának nevezhetünk, vagyis abban, hogy a kontrapunkt szólamai helyett, melyek nagyjában egyenrangúak, *összhangokban* (harmoniakban) kezdenek hallani, tehát megadják a basszusnak és a szopránnak a természetszerű jellegét, mellyel a népzében, a néptáncban addig is bírt: megteremnek a XVI. század népszerű formái, a frottola, villanella, madrigal, s a század legnagyobb zenészei, WILLAERT, PALESTRINA stb. már átvezetnek a tiszta akkordgondolkozásba, ami a régebbi kontrapunktikus

meondolkozással szemben a természethűséget képviseli. A XVI. század festészete főleg vonalfestészet; főkép a *rajz* fontos benne, a színezés szerepe másodrangú (gyakran végzik tanítványok, miután a mester elkészítette a rajzot). Épígy a muzsikában is: a szólamok mozgása a fontos és az nem oly lényeges, hogy miféle hangszerek adják álló a darabot. De viszont az előző századokkal szemben a XVI. század festészete sokkal differenciáltabb színezést hoz; épígy a zenében is éppen ez a század teremti meg a tiszta-énekes és a színes hangszeres zene különbségét.* Az egyén kiemelt kiemelése, a festészet lokális színezése a főcsoport melódia fontosságának kialakulásával és a sokfajta poétikus hangulat megteremtésével egyetemes a zene terén. A XVI. század tökéletes perspektivafestés mellett nem fektet nagy súlyt a távlati természetességre: az *staffage* marad; minden az ember, a természet egyéb részei csak úgy vannak megpendítetnek. Épígy a zenében is minden «tér» be van töltve melodikus munkálattal, a «kíséret» még teljesen függő része a dallamnak, nincs önállósága. (Nem kívánjuk azonosítani a dallam fogalmát az egyén fogalmával, csak a dallam érzelmi tartalmát a kép figurálisának érzelmi tartalmával.) A XVI. század ezen rajzoló irányával szemben a rákövetkező kor barokk festészetének főtulajdonságai: az egyéni színezés lényegesen nagyobb szerepe, a nagy *felületek*

* Kb. Jösqvintól kezdve (*musica reservata*), ki sokban a Lionardoszerű alakja a művészetfejlődésnek. L. SCHERING: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, mely munka egyébként az orgona szerepét a korai renaissance zenegyakorlatában túlbecsüli.

ben való gondolkozás, az érzelmek túlzott hangsúlyozása, leszűrtség helyett végzetes páthosz, a természet naturalisztikus festése a levegőfestéstől eltekintve (mely nem természetűen, hanem mesterséges fénnel történik). Ez a festészet a nézők erős részvételére számít, ez már aránylag széleskörű közönségnek készül, «hatásos», szociális ízű. A fény mesterséges vezetésével emelik ki fontos tárgyaikat a festők, mi pl. REMBRANDTNál annyira megy, hogy fekete alapszínt használ. Bizonyos színpadszerűség, berendezettség, akartság van a képek formálásában: nem természetesek a maguk teljességében, csak egyes individuális vonások érzéttetésében. Ugyanezen tulajdonságok jelentkeznek a kor zenéjében is. A barokk idők muzsikája a dallam kiemelésére törekszik és pedig oly nagy mértékben, hogy a kíséretet teljesen leegyszerűsíti és minden energiát az egyéni érzelmek melodikus hangsúlyozására fordít. A kísérő fúvóhangszerek nem a természetüknek megfelelő föladatot kapják, trombiták, fuvalák stb. mind dallam-hangszerekként kezeltetnek. Az előbbi korról szemben azonban nem tölt be minden «teret» a dallam; a formák naturalisztikusabbak lesznek a táncformák művelése által és az akkordikus gondolkozás teljes úttörése által, a zene életszerűbb. Hatásos és nagyobb hallgatóság számára készült zene a barokk periodus muzsikája: a hallgatók érzelmi részvételére számít. De mesterségesen minden eszközével csak az egyes zenemű egyéni érzelemtípusát világítja meg: formái mind egy-témásak. BACH vagy HÄNDEL pastoraiei ugyanabból a szellemből fakadnak, mint a kor tájképfestményei, melyekben nem a természet

egészét kapjuk, hanem annak egy-egy, az egész-
ből föltűnően kiragadott részletét, vagy a kor-
szabásztori színjátéka, kicirkalmazott szavalásával
és mesterséges kertjeivel, melyekbe nem a Nap
jött be, hanem az elszigeteltség lámpása. A nagy-
szabású perspektiva-művészet, illúzió-csalások
maga egyúttal a *színpadi zene* első virágkora is,
amely kialakul az al fresco-modor, a hozzávetőleges
színdolgozás zeneművészete, mely a helyzet spe-
ciális mivoltával számol. A lényeges egyéni vo-
nások kiemelése és a tömeghatás kívánalma, tehát
alapjában a barokk filozófiai és társadalmi föl-
tevételei szülték a zenei perspektiva-művészet új
megközelítését, a kísérő-zenekar színezésének hozzá-
vetőleges modorát, melyben az előbbi kor tüzetes,
színes vonal-módszere folt-módszerré alakul át,
melyben megváltozik.

A polgári kor dramatikáját LAMPRECHT így
jellemzi (i. m. 100. o.): «Mindnyájan tudjuk,
hogyan ment végbe a pszichikai drámába való
átfordulás GOETHE nagy alkotásaiban az első
Fausttöredékektől Iphigenián át egész Tassoig:
azáltal, hogy a cselekmény bensővé vált, hogy a
dráma egyes személyeit a cselekmény egésze mé-
lyen átjárta, hogy mintegy öntudatlan háttér-
állt elő, mely mégis élő módon hatott a *közönség*
tagjainak alkotó képzelőerejére.» A kor költészeté-
ről pedig így ír: «Mindent az élő részvétől vár-
nak, mi több, a költemény helyzeteibe való sze-
mélyes belépéstől és pedig nem annyira az elő-
adó részéről, mint inkább az olvasó vagy hall-
gató részéről, és minden eszközzel arra töreksze-
nek, hogy ezt (a hallgatót) ama hangulat alkotó-
ja újraátélésére bírják, amelynek hatása alatt a

költő eredetileg alkotott.» Minél távolabb megyünk vissza a történelemben, annál inkább a költő személyes előadásának (szavalásának) tárgya, de annál kevésbé szubjektív, annál általánosabb, «szimbolikusabb» a költészet, viszont a szubjektív kor költészete független az előadó (szavaló) személyétől, azonban hatása teljes érzelmi közönségen nyugszik. Az 1750-ig terjedő kor zenésze többnyire előadója is még a maga műveinek, ez a közönséggel bírt személyszerinti közelség megszűnik a polgári korban és helyébe lép a művek teljes érzelmi összeolvadása a publikummal, ami a korszak minden egyént egybeölelő szubjektív lélekállapotából folyik. Az előbbi kor mesterséges fénykezelése megszűnik; a XVIII. századbeli opera buffa népies hangulatainak segítségével és a tánczene formálásmódjának a polgári társadalom térfoglalása útján való teljes uralomra jutásával (1750-) életbe lép a zenében is az a fajta a természet-ábrázolásnak, mely a kor festészetét is annyira megkülönbözteti az előzőétől. Az ember egybeolvad a természettel, általános testvéri érzés köti hozzá, miután gondolkozásában pantheisztikus érzelmek kezdik helyettesíteni a lehanyatló vallás-dogmatikát. Akár idealisztikus, akár materialisztikus alakban, de mindig nagy természetűség követelésével lép föl a művészi érzék. A muzsika pórusaiba is mintegy levegő megy be. A hangszerek népies természetüknek megfelelő szerepet kapnak, az egyúttal teljesen nemzetivé lett zenélés már nem csak egyes érzelmeket fest, hanem konfliktusokat, az egyéni élet nagy belső harcait (*két-témás szerkesztés*). A festők kimennek a szabadba és tanul-

nak valódi levegőt festeni. A költők és zenészek a testvériséget, az Universum szeretetben és örömben egyesülését dalolják, műveik széleskörű közönségnek szólnak, mely mindenben a természet és testvériség szózatának megnyilatkozását keresi. Ezért a kor művészete természetes fényt használ az előbbi kor mesterséges fénye helyett, e természetesség és közvetlenség az előbbi kor arisztokratikusan finom stilizálásához képest a régi szempontból nézve plebejikus és faragatlan. Viszont a polgári kor nézőpontjából a barokk erőltetett és túlzott; éppen a polgári beérző képtelenség okozta, hogy a barokk-képzőművészetet napjainkban rehabilitálni kellett (SCHMARSOWTÓL kezdve, 1897).

Ha a korszellem megnyilatkozását keressük a művészetben és ezt kívánjuk körülírni, mihelyt elhagyjuk az egyes művészet különleges föltételeinek területét és a tiszta szellem, a végeredmény leszűrésére térünk: világos, hogy mindaz, ami ily módon az egyik művészet munkásságáról elmondható, az a többire is érvényes. DVOŘÁK többek közt így jellemzi a gótikus művészetet (Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 23. old.): «Nem egyedül a vallásos jellegben, amire folyton utalnak, rejlett a középkori művészetfejlődés sajátossága — az ellenreformáció művészete pl. nem volt kevésbé vallásos és mégis egyes érintkezőpontok ellenére is oly távol áll a gótikustól — hanem az anyagi élményen túl fekvő azon szellemi szerkezetében, amelynek akkora volt befolyása, hogy szellemi dolgokban az érzéki tapasztalatnak bármely közvetlen fölhasználását értelmetlen és kárhozatos véteknek találták az igazság és az emberi ész ellen (hasonlóan mint manapság az érzéki tapasztalatnak bármely önkényes elhanyagolását)... Minden testi dolognak, vagyis minden érzéki érték- és anyagi vonatkozásnak a tisztán szellemi és érzékfölötti jelentőség szempontjai alá rendeltsége tartalmazta a haladás elsődleges forrását, mely haladás a középkori művészetben végbe ment.» És később (26. old.): «Nem csupán a művészien fo-

kozott valóságbenyomásokon és a természetes élő szervezeten uralkodó erőket kívánták (a gotika formái) megtestesíteni, hanem egybekötni is akarták a reális formát oly tulajdonságokkal, melyek a szemlélővel az isteninek szubsztanciáját, uralmát és transzcendentális törvényszerűségét érzékeltetnek.» A gotikus művészet ezek szerint a természetet elnyomja és tisztára csak az Ige tolmácsává alakítja, vagyis ugyanazt végzi a maga körében, amit a kor filozófiája hirdetett. Csakis teozófikus vagy liturgikus jelentőségével juthat a művészi munka társadalmi jelentőségre. Ez az a kor, mely a természet zenéjét, a népdalt elnyomja és üldözi, melynek művészi muzsikája egyedül a vallás szolgálatában, az európai népek naturalisztikus szellemétől teljesen távoleső gregorián-ének többszólamosításában merül ki, melynek zeneformálása nem ismer más szempontot, mint a liturgiának való alárendeltséget, olyannyira, hogy a motetusban világi és egyházi dalok egybekapcsolásával, egyszerre megszólaltatásával próbálkozik, mint ahogy a gótikus templomok szobordíszai deformált világi motívumokkal emelik az összhatást. Az összhatás pedig nem lehet más, mint a vallásos egyeduralom eszméjének éreztetése. Ahogy a gótikus művészet *elmélyedés* és európaivá alakulás a kezdő európai keresztyénség szellemével szemben, úgy a többszólamú zene gyakorlata ugyanaz az egyszólamú gregorián-énekekkel szemben. Ma a gregorián *romlásának* nevezi a tudomány azt a ritmikus és melodikus leegyszerűsödést, mely a kor folyamán az egyszólamú, ó-kori tradíciójú énekekben végbemegy; a gótikus stílust keltő gondolkozás képviselői viszont önmagukat az antik világ hagyományaival szemben a valódi (transzcendentális) «tudás» képviselőinek tudták. Ahogy az antik naturalisztikus művészet hagyományai töredékekké lesznek, miután egységük kapcsát az új világfelfogásban elvesztik, úgy az antik zeneelmélet és gyakorlat is teljesen deformálódik, egyes töredékeit pedig a maguk különleges céljának megfelelően használják föl a zenészek. A késő gótikának (korai renaissancenak) megfelelő zenestílus, melyet főleg a két első németalföldi iskola művészete képvisel, amellet, hogy az önálló formálás terére lép, még mindig jellegzetesen mutatja a naturalisztikus elem torzított alárendeltségét a vezető liturgikus eszmének, amidőn világi dalokat hosszan kitartott kótákban, tehát eredeti jellegüktől teljesen megfosztva, helyez el kontra-

punktikus misék vázaként. (A korai renaissance és a barokk élesen jellemző összehasonlítását olvashatjuk K. VOLLNál: Vergleichende Gemäldestudien, 32 skk. o.; és találó megjegyzéseket a barokról u. o. 167. skk. o.)

Ami a barokk művészet szellemének lényegét illeti, arra nézve eddig RIEGL adta a leghasznosabb utbaigazítást (Die Entstehung der Barockkunst in Rom c. művében). Mit ő az északi és olasz barokk különbségéről mond (az északi sokkal elmélyedtebb, az olasz inkább külső hatás útján fokozza a szenvedélyesség erejét), az talál a korszak északi és déli zenéjének összehasonlításában is. Ahogy a fény és árnyék erősebb figyelembevétel az olaszoknál északi hatásra vezethető vissza, úgy az olasz hangszerelés korszakbeli sajátságainak kialakulására is nagy hatással volt a német suite-irodalom és a francia operazenekar. Valódi déli tulajdonság a formák plaszticitása; a színezés lelki elmélyítése északi eredetű, mint ahogy a melódiavonal plasztikus kiemelésére alkalmas pengető hangszerek déliek viszont a többszólamú gyakorlatot annyira elősegítő vonások északi származásúak (l. CURT SACHS «Die Streichbogenfrage», Archiv für Musikwissenschaft, 1918, okt. 1.). A franciák zenében és képzőművészetben egyaránt a XVII. század 60-as évei táján lesznek végleg önállóakká. A nagy renaissance idejének nagymestereiből indulnak ki a barokk útmutatásai: MICHELANGELO, ORLANDO LASSOBÓL. A régebbi alkotásmód nagyvonalú nyugalmával szemben «az olasz művészet a szubjektivizmus előtérbe kerülésével elvesztette alkotásmódjának régebbi föltétlen biztonságát; belső ellentét lopódzott belé (*nem más, mint a hit és tudás ellentéte, mely öntudatlanul jelentkezik a művészetben*).» A renaissanceművészetet a kritika még magátólértetődőnek tartotta; most már bírálat tárgyává teszik az irányokat, a művészet esztétikai választás kérdésévé lesz. Általában a hivatásos, de a művészetben nem aktív, művészeti szakértő típusa is csak e korban lép föl. «... az egész olasz barokkfestészet alaptörékvése: *pillanatnyi érzelem ábrázolása*»; ennek szolgálatában szükségesek bizonyos különös deformációk (mint már MICHELANGELO-nál, úgy pl. a kivételes chromatika útján ORLANDO LASSONál és a többi chromatikus madrigalistánál). A stílusok határának és a divatnak fogalma szintén csak most merül föl, a hit lehanyaglásának megindulásával az ujdonságnak, sosem látottnak, hallatlannak keresése. A

barokk művészet hozza be azt a beállítást, mely mellett a részek összhatása csak *bizonyos fajta nézésből* teljes (a közeli, minuciózus részletszemlélet helyett távoli összszemlélet): a művekben mindig van valami föltűnően uralkodó vonás, melynek a többiek teljesen alávetik magukat és jelentéktelenné válnak. Az előbbi kor pontos szólammunkája helyett a barokk zene csak vázlatosan dolgozik, a fontost (dallamot és harmoniát) emeli ki, stílusa pedig csak bizonyos fajta beállításban érvényesül (l. színpadi zene stb.): ehhez pedig egyénibb differenciálóképesség szükséges a hallgatásban. Ahogy az elérni kívánt képzőművészeti hatás föltétele, hogy a néző a perspektivát bizonyos távolságból szemlélje és ne törődjön a részletek kidolgozásával, úgy a zenehallgató sem figyelheti élesen a középszólamokat vagy a forma alárendeltebb szerepű részeit (kötőszövet), hanem bizonyos perspektivikus távolságból kell az összhatásra ügyelnie. A clair-obscurhatások teljes kibontakozása a minden irányban kifejlődő ellentétezésnek (motivikus, dinamikai, színezésbeli) felel meg a zenében, melyek közt bizonyára a koncertek soli-tutti ellentéte a legélesebb. Hasznos párhuzamokra alkalmas RIEGLnek a renaissance-művészetre vonatkozó számos megállapítása is (pl. CORREGGIO és az antik hatás legyőzése, mi megfelel az eredeti gregorián-szellem hatása alól való kibontakozásnak a zenében). Teljesen általános jelentőségű az akadémikus szabályok és a konzervativizmus kifejlődésének szükségszerűsége a barokk aránylag gyorstempójú újításainak korában. Amit RIEGL a művészek új tulajdonságáról, a szellemes teoretizáló szokásról mond, szóról-szóra alkalmazható a korszak zenészeire is: míg régebben főként csak megrendelésre dolgoztak, addig az újabb kor művésze ezt már csak kivételesen teszi, tehát szükségét érzi, hogy a közönséggel írásban tudassa szándékait (l. a számos zeneműhöz írt előszókat). A CARAVAGGIOTól kezdve új etappeba jutó naturalizmus (csakis modell után való festés, kolorizmus és nem csupán testfestés) a zenében a sok jó megfigyelésen alapuló speciális programmfestésben érvényesül, valamint általában a környező mozzanatok programmatikus festésében; míg a XVI. század legnagyobb programmfestő zenészei, a francia chansonisták, csak tréfás kedvből vagy kuriózumként igyekeznek külső eseményeket zenében festeni, addig a XVII. század opera (oratorium)-nyitánya, a kísért recitativo és a

MAGYAR

TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

dramatikus jelenetek egész tömege a természet megfigyelésén alapuló nagyszabású program-hatásokkal lép föl. A késő renaissance és a valódi barokk különbsége megtalálható a szellemnek meglehetősen azonosságával a XVII. század *monstre acapella*-iránya és hangszeres stílusai között. Jellemző, hogy BURCKHARDT és WÖLFFLIN *hanyatlásként* fogják föl a barokk irányt, vagyis a renaissance-klasszicizmus szemszögéből ítélnék; hasonlóan azon zenészekhez (GRELL, BELLERMANN stb.), akik a hangszeres zenét és formáit tisztátalannak tartják. Minthogy a képzőművészetek aranykora a renaissance, vagyis az a korszak, melynek művészete a részek belső kiegyensúlyozottságára elsősorban hajlamos, nem csoda, ha a barokkot, azt a stílust, melyben a részek belső harca sokkal föltünőbb arányú, kevesebb általános elismerés érte. Viszont a zenét ősi lírai természete éppen az individualisztikus társadalmi lelki-élet korától kezdve készítette nagyobb virágzásra, s ezért a zenetörténetben csupán az egyházi zene tárgyalásakor merül föl a XVI. század stílusával szemben való hanyatlás kérdése. Itt logikai hibával kell számolnunk; ami valóban lehanyatlott: a hierarchia szelleme és vele a művészet aránylag egységesebb, nyugalmasabb világfölfogása. A művészet maga nem hanyatlott, hanem *másmilyen* lett, új stílusba lépett.

Amit HAUSENSTEIN «Die bildenden Künste der Gegenwart» (1914) c. munkájában korjellemező közösségként a képzőművészet modern alkotásainak stílus-elemzése közben elmond, csaknem a maga egészében érvényes az egykorú zene belső szerkezetére nézve is. Meglepő találkozás van a festő-impresszionisták és a zenei impresszionisták (DEBUSSY stb.) szelleme közt, az újgotika és PFITZNER újabb iránya közt, az újklasszicizmus és KODÁLY közt, az expresszionisták és BARTÓK sok műve közt, a futurizmus és SCHÖNBERG közt, a kubizmus és SZTRAVINSZKI iránya közt. A XIX. század naturalisztikus festészete tökéletesen egyező vonásokat mutat a zenei romantikával (élethűség a hangulatfestésben, l. pl. CHOPIN, SCHUMANN genrékéit, BERLIOZ, LISZT, WAGNER, STRAUSS programzenéjét, WOLF dalainak és az impresszionistáknak naturalizmusát). Az egyezés mindenben frappáns, hol nem technikai specialitásról, hanem a korszellemből folyó sajátságról van szó; még a XVII. század francia képzőművészetében föllépő exotikus vonás (chinoiserie) is, mely a rokokó szelleméből fakad, megtalálható

a kor zeneművészetében: a francia ballet-opera tarka egyvelegében.

Bármennyire legfontosabb is, hogy a koron uralkodó közös vonásokat pontosan kimutassa a művészettörténet, a közösségek föltárásával ropant veszély járhat együtt az esetben, ha a történész csupán az általánost követi és a művészetek speciális megoldásmódjára, egymással szemben való különbségeikre nem mutat rá. E veszély pedig abban áll, hogy a korhangulat fölismerése alkalmával a fölületesebb szemlélet könnyen hajlamos 1. különböző szellemi területek specifikus jelenségeit egymással *egyező* jelenségekként föltüntetni (a lelki struktúra összetévesztése a művészet formastruktúrájával), 2. ugyanazon időpontban készült termékek szellemét egymással egyezőnek föltüntetni olyankor is, amidőn az egyes szellemi területek különleges fejlődésmódja következtében egyikben vagy másikban *időbeli eltolódások* vannak. Most ne törődjünk az oly tárgyi tévedéssel, mint pl. azzal a gyakran ismételttel, amely BACH stílusát gotikusnak mondja; itt egyszerű tudatlansággal van dolgunk. Vagy az olyan filozofémával, mely szerint a fuga szólamainak egyenrangúsága szimbolizálja a társadalom egységes, egyéntelen beleolvadását a valóságba, míg a szolisztikus stílus a fölszabadult egyéniség elvét képviseli; itt is egyszerű tájékozatlansággal találkozunk, mert hiszen a fuga és a solo-berendezkedés egyidejűleg szerepelnek (és egyenlő jelentőséggel) az 1600—1750-ig terjedő korban. De még az esetben is, ha pl. a BACH-féle fugát, melyben *egy* téma uralkodik és a fejedelmi abszolutizmust, mely szintén az «egyeduralom»

gondolatát képviseli, egymással egyező jelenségeként tüntetnénk föl, teljesen összetévesztenénk bizonyos formabeli megnyilatkozásokat azoknak szellemével (az individualizmus szellemét tekintve van ugyanis érintkezéspontja a BACH-fugának a korszak abszolutizmusával, csak hogy ez csupán bonyolult levezetés alapján volna kimutatható). Tudománytalan agytorna az egyébként kitűnő DOMMERÉ is (1. Musikgeschichte, 648. o.), amikor a BACH-zenét *azért* mondja a protestantizmussal egyező jelenségnek, mivel szólamai önálló individuumok, azonban alá vannak rendelve a nagy összeségnek; eszerint a mai modern kontrapunktika szerkezete (pl. BARTÓK műveiben), melynek szólamairól ugyanaz elmondható, szintén a protestantizmus szerkezetével volna azonos. Hasonlóan nem a clair-obscur és a piano-forte ellentéte, amiben festészet és zene a barokk idejében megegyeznek, hanem a kettő használmódjának azon szelleme, mely a figyelmet általában *éles ellentétekre* állítja be. Azért pl., hogy valamely barokk zeneműben sok az ornamentum, még nem mondható azonos stílusúnak az egykorú túldisztított építészettel; a zenés «kolorizálás» a renaissance idején is divat volt és sohasem lehet a stílus döntő ismertetőjele. Ha azonban a *cirádát lelkileg* értjük, vagyis arra, hogy a kompozíció *beállítása a maga egészében* ráaggatottságokkal terhes, hogy tematikája és harmonikája, teljes formaszerkezete bizonyos zsufoltságot éreztet: akkor azután a disztítések is stílusmeghatározó profilt kapnak és alkalmasakká lesznek a jelzett azonosság bizonyítására. De a zene díszének és az építészet díszének túlhalmozottsága önmagá-

ban nem jelenti még a kettő közti stílus-azonosságot. Az, hogy COUPERIN darabjainak és VATTEAU festményeinek programm-világa közt rokonság van, még nem azonosítja a két művész stílusát; csakis a műveikben kifejezésre jutott korszellem közössége, ami legelőbb is külön-külön az egyes művészetek speciál-területein (stílus-elemzéssel) induktíve kimutatandó. Ugyanazon időpontban készült munkák stílusait a fölületes szemlélet gyakran hajlandó azonosnak föltüntetni olyankor is, amikor az egyes művészetek fejlődése nem halad pontos párhuzamban egymással. A művészettörténet egyik legbonyolultabb problémája az egyes művészetek fejlődésének viszonya egymáshoz. A kérdés szociológiai része: a zeneművelő társadalom, a képzőművészeteket élvező és támogató társadalom, az irodalmi publikum stb. közötti viszony problémája. E rétegek közt gyakran igen nagy különbségek és kasztbeli eltolódások is vannak. Ezenkívül az egyes művészetek élvezőköre más-más föltételek alapján áll elő, ami az illető művészet speciális fejlődésével függ össze. Minek eredménye, hogy bár a korszerű vonások általános egysége mindig megtalálható a legkülönbözőbb területek alkotásain, de ezen egység nem mindig jelentkezhethet tökéletes stílus-azonosság alakjában *egyazon időpontban* készült művek összevetésekor, hanem az egyes speciál-területek igen gyakran előzik meg egymást bizonyos fejlődés-állapot elérésében. Itt sem foglalkozunk részletesen a közönséges tudatlanságból származó «sniccerek»-kel, minő pl. a rokokó és a MOZART-stílus oly gyakran hallott azonosítása, két oly stílusé, melyek más-más korszakba tar-

isóznak, melyek közül az első végső hanyatlásá-
 sonoz ért MOZART férfikorában, mialatt a népies
 polgári irány ezen specifikus génusza egy új
 világot teremtett. De meg kell emlékeznünk
 azokról a helytelen azonosításokról, melyekbe
 időkép átmenő korok szemléletekor vagy oly ese-
 dekben esik bele könnyen a gyakorlatlan fő,
 amidőn az egyes művészetek közönsége más-más
 társadalmi föltételek közt mozog s így a külön-
 szülő területek egyidejű művészi megnyilatkozásai
 nem azonosíthatók egymással. Ilyen tévedés volna
 az, ha a nápolyi PERGOLESI művészetét (mely a
 polgári kor zenéjébe történő részleges, de föl-
 tűnő átmenet egyik legelső képviselője), mint-
 gonogy egykorú a francia rokokóval, utóbbival a
 francia egészében azonos szelleműnek mondanánk,
 holott különböző társadalmi és így szellemi föl-
 tételek között születtek. Vagy ha BEETHOVEN
 művészetét (esetleg ennek középső periodusát) és
 az empire stílusú építészetet azonosítanánk, holott
 előbbi az egykorú irodalommal egyezően az új
 szellemi arisztokrácia és a polgári zeneművelés
 belülye, míg az empire-stílus az ál-klassziciszi-
 mus pátoszu katonai nemesség és pénzarisztok-
 rácia viszonyaiból fakad. (Bár nem tagadható
 és pontos kielemezésre érdemes, hogy a kétféle
 iránynak a korszellem azonosságában rejlő igen
 sok közössége van, pl. a nemes egyszerűségre
 törekvés.) Az egyes nemzetek társadalmi és mű-
 vészeti szerkezet-különbségei is föltűnően eltol-
 ják a korszerű stílusok jelentkezésének időpont-
 jait, az említett esetekben is (PERGOLESİ dél-
 olasz, az empire francia származás). Viszont rend-
 kívül fontos az ily egyidejű alkotásmódok kü-

lönbségeinek és egyezéseinek kimutatása úgy az autonóm területek, mint pedig a történelmi fejlődés sajátos szerkezetének megvilágítása érdekében. Ha pl. a HAYDNnel rokon BOCCHERINI zenéjének taglalásakor a rokokószerű elemet elhanyagolnánk és csak a haladó jellegű stílus-főtételeket emelnénk ki, nagy mulasztást követnénk el. A zagyva tévedések, a kultúrtörténeti kotyvalék persze mindaddig nem lesz végleg kiküszöbölhető az esztétikai irodalomból, amíg a zene történelmi stílusainak tudományos meghatározó munkája is legalább legfontosabb részleteiben el nem készült. (ADLER: «Methodé»-jének befejező elmélkedései szerint egyelőre még általános zene-történet megírására sem érett meg az idő; egyelőre csak egyoldalú, hibás vagy zseniálisan intuitív munkák lehetségesek.)

Csupán az autonóm területeken folyó kutatás előhaladottságával lesz lehetséges a nagy célhoz elérni: az általános kultúrtörténet tudományához, mely az egyes korok társadalmi szerkezetét, filozófiáját, művészetét egy nagy közösségbe foglalja. A jövő kultúrtörténelmének egyik alkotórésze az *általános művészettörténet*; ennek szükség-szerűségét akkor látjuk be teljes horderejének átérzésével, ha pl. egy jól rendezett képtár valamely termében állunk és a korszerűen ható festményekből kiáradó közös szellem megszólaltatja bennünk az illető korszak zenéjét. Az a korszellemnek nevezett misztérium lényege, hogy a belőle fakadt bölcsélet végeredményben *ugyanaz*, mint ami az egykorú emberek bármi jellegzetes cselekvésében megnyilvánult. Az általános művészettörténetnek kétségkívül az egyik főtétele lesz,

gogy koronként megváltozik a művészetek rang-
sorára, hogy az egyes korok jellegének megfelelően
egyes-más az uralkodó művészet. A gótika korában
az építészet uralkodik, a zene és irodalom szerepe
márnyilag csekély; a zene alárendelt, kisegítő, alá-
mámasztó szerepű, a liturgia része vagy a világi
előjáték emelője (hierarchikus társadalmi beren-
dszeresedés). A korai és magas renaissance idején
az építészet és festészet uralkodnak, a zene formái
márnyállósulnak, liturgikus és irodalmi kötöttsége, bár
márnyáll, de mindinkább lazul, azonban a zene az
urbadvari művészet világában kisebb szerepű, nem
képviselet oly mennyiséget a kor világfelfogásának
összetevőiből, mint a látható formák művészetei
(szarisztokratikus lélekszerkezet). A barokk idején
az irodalom és zene egyenrangúvá lesz a képző-
művészetekkel, széleskörű közönségük fejlődik
szélesközűggyé válnak (a nemzeti egyéniség szellemé-
nek hatása). Végül a polgárinak nevezett korban
az uralkodóvá lesz irodalom és zene, a társadalom
művészi energiáinak legnagyobb része ide vető-
dik, az építészet grandiozitása megszűnik, az élet
színeiben és formákban látása elveszti primær
erejét, minden érzés bensőségesse szublimálódik,
és a zene átítatja a közéletet és a családi élet min-
den zúgát (polgári lélekszerkezet). Látható, hogy
minél kevesebben képviselet az uralmat a vallási
hierarchia merev egysége alól kifejlődő társada-
lomban, annál nyiltabb, elsődlegesebb a lélek
megnyilatkozása, s minél többen, annál kevésbé
nyilt, viszont annál bensőségesebb a lélek meg-
nyilatkozása, vagyis a demokrácia felé való fej-
lődés egyúttal szükségszerűen egyúttal a szub-
jektivizmus felé való fejlődés is, és így a leg-

szubjektívebb művészetnek, a zenének mind szélesebb kibontakozása felé vezet. Egy másik főtétele az általános művészettörténetnek az lesz, hogy az egyes művészetek autonóm fejlődése más-más időbeli viszonyban van az általános korszellem fejlődésével; vagyis nem egyformán alkalmasak az egyes művészetek arra, hogy bármely korban tüstént egyenlő mértékben reagáljanak a korszellem általános fordulatra. Föltűnő pl., hogy az irodalom az újabb korban többnyire legelőször jelzi a fordulatot, minthogy a nyelvhasználat gyakorlata folytán technikája sokkal kéznélfekvőbb, míg a többi művészet, speciális technikája révén, szükségszerűen konzervatívabb (szakmaszerűbb) s így nehezebben hajlik az új stílusba való átfordulásra. Az irodalom azért is alkalmasabb forrongó korok első kívánságainak kielégítésére, mint a többi művészet, mert élvezéséhez *egyes* olvasók szükségesek csupán, míg a többi újkori művészet sokkal inkább megkívánja tömegek részvételét. A zene a régebbi korok folyamán már csak azért is követi «szinkópálva», utánasántítva a többi művészet fejlődését, mert művelése nem áll a közélet gyújtópontjában és tudománya nem általános érdeklődés tárgya az arisztokrácia körében (mint a képzőművészeteké), hanem csak a tanult mesterek kollegiumának belső ügye. Ezért van aztán, hogy még a XVII. század is halomszámra alkot oly muzsikát, mely szelleme lényegét tekintve száz évvel elmaradt (egyházi kontrapunktika). S bár az újabb korban (1600-) a zene is pontosan reagál a szellem forradalmaira és bennük igen nagy szerepet vállal, de mindig tovább őrzi meg régebbi lehetősé-

...t, mint az irodalom, tovább húzza magával
 ... elavultnak ballasztját. A zene közönsége ke-
 ...bbé ruganyos fejlődésképeségű, mint az iro-
 ...olomé. E viszonylatok általános kimutatása el-
 ...aradhatatlan a művészettörténet pontossága
 ...dekében. Nagy szerepe van a régebbi művé-
 ...et-periodusok *továbbhatásának* is az újabb ko-
 ...k életében. A zene stádiuma pl., mely oly las-
 ...an formálódik át újjá, ha egyszer aztán elavulttá
 ...esz, sokkal *teljesebben avult el* a többi művészetek
 ...ele egykorú stádiumánál. Ennek oka, hogy a
 ...enében nehezebben közelíthető meg a formá-
 ...an rejlő általános emberi, mert sokkal kevésbé
 ...székelhető benne materiális támaszpont, mint a
 ...döbbi művészetben. Mihelyt lezárult egy bizo-
 ...nyos zenei kifejezés mód kapuja, az új forma-
 ...éállítás elismertségekor — a közismert anyagi
 ...világból való támaszpontok kevésbé föltűnő volta
 ...övetkeztében — a régebbi, szokatlan ná lett for-
 ...lában már nehezen látják meg az általános
 ...mberit s így egyszerűen az egész formát nem
 ...rtik meg többé. Ezért van, hogy míg pl. LIO-
 ...NARDO alkotásai mai napig is köztünk élő erő,
 ...ddig a vele egykorú és a 200, sőt 250 évvel
 ...ésőbb élt zenész nagymesterek műveit is szinte
 ...ki kell ásni és csodabogarakként, széles «magya-
 ...százatokkal» ellátva föltálatni.

A reneszánszoknak, régebbi kultúralkotások föléleszté-
 ...nének szerepe is csak akkor ítéhető meg helyesen, ha a fölé-
 ...lesztő kor szelleméhez mérten vizsgáljuk a reneszánszok
 ...jelentőségét. *Teljes* átvétel egyáltalán lehetetlen, a régebbi
 ...szellem átvétele csak bizonyos *vetületben* lehetséges. A nagy
 ...renaissance az antik szellem újraélesztéséről beszél, mikor még
 ...megállapítani sem tudja, mi voltaképpen a rómaiak vagy
 ...görögök szelleme. A görög alkotások tanulmányozása

sietleti és leszűrtebbé teszi az európai világi érzés kialakulását. A firenzei zenedráma (1600) muzsikája görög mintára hivatkozik, anélkül, hogy a görög zene addig fölfedezett egyetlen maradványát (egy Mesomedes-hymnust) megfejteni bírná. Ezen exogén reneszánsznál mindenestre többet vesz át az eredeti szellemből az endogén (belső eredetű) reneszánsz, minőt legfőképp a XIX. század produkált (a romantikán belül). De itt sem lehet a régi szellem följújtásáról, csak annak vetületéről, kémiai átváltozásáról beszélni. MENDELSSOHNnak HÄNDELTől átvett fordulatai, BRAHMSnak a XVI—XVII. század zenéjéből kölcsönzött némely vonásai (vokális műveiben), PFITZNERnek a németalföldiekhez és PALESTRINÁhoz való visszatekintése részben a romantika jelentől elforduló, távoli világokat átölelő vonásából táplálkozik, részben pedig bizonyos etikai törekvések eredménye. Erőtlen vallásosságú korok nem képesek már csupán önmaguk szellemi energiájából táplálni a vallásos törekvéseket, visszanyúlnak vallásos korokba és azok egyes vonásait a modern kor vágyakozó fájdalmanak hangulatába ültetik. A XIX. század kultúrtörténeti érdeklődése szülte a művészetek fejlett antikizáló stíluskészségét, mi általában a romantikus alkotásmód egyik hatásos vonásává lett (l. BRAHMS Serenadejait, GRIEG Holberg-suitejét stb.).

A stíluskutatás kezdetlegessége folytán vagyunk kénytelenek ma még egyelőre oly korfölosztásokkal megelégedni a zenetörténetben, melyek kizárólag a technikai szempontot érvényesítik (l. SCHERING, Tabellen). Bár a technika változásai nagyjában követik a lényeges stílusváltozásokat, de nagy tévedésekre adna alkalmat, ha a technika külsőségeit (akkordhasználat, zárlati formulák, hangszerelés, lejegyzésmód stb.) össze tévesztenénk a stílus lényegével. Utóbbi esetben VIADANA egyházi koncertjeit, mivel generálbasszus-jelzéssel vannak leírva, az új stílushoz (1600-) kellene számítanunk, pedig szellemük a régi stílusé, BEETHOVEN jelentékenyebb fiatalkori műveit a szorosan vett HAYDN-MOZART stí-

lathozhó kellene utalnunk, bár azokban a korszak egy újabb etappejának levegője van már (op. 1. óriások, szeptett, vonóstriók stb.), STRAUSS RI-
 ARD némely művét haladó jellegű harmonikája
 révén a ma kialakuló új világ stíluskörébe kel-
 lene utalnunk, pedig a XIX. század végének ha-
 nyatló szelleme él bennük. «A technika, motivika
 alá van vetve bizonyos történelmi fejlődésnek»,
 mondja DVOŘAK az i. cikkben — «de a stilisztikai
 jellegzetességgel szemben az ezek alapján történő
 összefoglalás csak nagyon szummárikus lehet és
 az így adott etappeok egymásba zavarodnak és
 túl szélesek». Ha a fiatal zenetörténeti tudomány-
 nyal szemben egyelőre nem lehetünk is túlságo-
 san követelők, de az ellen már ma is tiltakoz-
 nunk kell, hogy kultúrtörténeti és technikai
 szempontú kormegjelöléseket váltakozva használ-
 jon, mintha azok egyjelentőségűek volnának.
 RIEMANN fejezetei pl. így következnek (Hand-
 buch der Musikgeschichte):

— A középkor zenéje: a régi egyházi liturgikus
 ének; a centrális középkor; az ars nova.

— A renaissance kora: a XIV—XV. század mű-
 dala; a végigimitált acapella-énekstílus és első
 hangszeres származékai.

— A generálbasszus-kor: a XVII. század mo-
 nodiája és az olaszok világuralma.

— A XVIII. és XIX. század zenéje (a nagy
 német mesterek): a monodikus és polyphon stílus
 összeolvadása a német óklasszikusok, SCHÜTZ,
 BACH és HÄNDEL művészetében; a modern hang-
 szeres stílus és az új német dal; a romantika.

Ha csupán a főcímetek vesszük, már ott is
 háromféle szempont egybekeverésére és egyen-

jogú használatára bukkanunk: a középkor és a XVIII—XIX. század tisztára *chronologikus* megjelölés, a renaissance *stílust*, szellemet jelöl, a generálbasszus csupán *technikát*, lejegyzésmódot. Van olyan történelem is, mely a IX. századig lefolyt kort az ókorral együtt az «egyszólamúság korának» nevezi, vagyis azt állítja be legfőbb ismertetőjeléül, hogy *nem* használta még a többszólamúságot, azt, ami később keletkezett. Ez az a történelemírás, mely a «jelenkor álláspontjából tekinti át a mult fejlődését» (LAMPRECHT), s melyet röviden ahisztorikusnak nevezhetünk, hacsak adott esetünkben az egyszólamú és többszólamú zene lelki beállítottságának döntő különbsége a történelemfilozófia szempontjából meg nem világíttatik, mit azonban eddig nem tapasztaltunk.

V.

Az európai kultúra megvalósulása egyének munkásságán át történik, az egyének pedig az őket magukba záró társadalmak függvénye lévén: a társadalom egyik legpregnansabb és legmeghatározóbb egységesülésének, a *nemzeti* összetartozásnak is belső szervei. Mindenki, s így minden művész is nemzetileg determinált; a kultúra birodalma provinciákra bomlik, s ezen provinciák, a nemzeti kultúrák képviselik az összkultúra alapszínének összetevő színeit. Vagyis a kultúra szerkezete nemzetek működésének és egymásrahatásának szerkezete. Minthogy azonban a kultúra periodusok a társadalom egészének összfejlődését ritmizálják: a nemzetiségi különbség nem lehet más, mint az összfejlődésbe kapcsolódó különböző színek, megoldásmódok különbsége. «Nemzetivé valamely művészetet nem témák (legalább nem a közkeletű értelemben véve) és nem bizonyos motívumok tesznek», az egyes nemzeti művészetek között lévő «különbségnek csak a közösséggel való korrelációban van értelme»... «minden nép művészete annyira egyetemes, amennyire nemzeti és viszont». (FÜLEP LAJOS: Európai művészet és magyar művészet. Nyugat, 1918. márc. 16.) Az «abszolút szellem» (HEGEL) nyilvánul meg a (nemzeti) művészek alkotásaiban, de viszont

ez az abszolút szellem *csakis* nemzeti közvetítéssel, a nemzeti szellemen át juthat érvényesülésre. Ezért volna hiányos a művészettörténet, ha nem számolna az értékek fölszínrekerülésének az egyéneket külön-külön színekben összegezõ vehikulmával: a nemzetiséggel. Az európai nemzetek már eredetileg kevert fajokból származnak s így a faj és nemzet fogalmának összetévesztése (mi újabban annyi korlátot emelt a korlátok fölvételeire hajlamos agyakban) már az antropológiába ütközik. Fajiságok egybefutása a nemzeti egységekben: eredményezte a nemzeti jelleg bonyolult és gazdag összetettséget. Egyes faji vonások ki-elemzése a nemzeti karakterből bizonyára lehetséges, de az elemzés hasznossága mindig csak annak tudományos alaposságával állhat egyenes arányban. A közkeletű faji elméletet OPPENHEIMERREL egyértelemben (l. Die rassentheoretische Geschichtsphilosophie c. művét, 1913) fölületessége miatt ál-tudománynak tartjuk; a kultúra kiépítésében nem fajokat, hanem fajkeveredésből származó nemzeteket látunk közreműködni. A faj: embertani fogalom és a származás közösségére utal; a nemzet: társadalomtani (vagy politikai) fogalom és közös ideálokat, közös gondolkozást, közös célra törekvést jelez egy bizonyos földrajzi (és esetleg állami) egységben élő emberek között.

A művészettörténet legfontosabb kérdései közé tartozik, milyen mértékben és milyen módon hatnak a nemzeti kultúrák egymásra. Itt két, egymást korlátozó megállapítással találkozunk; az egyik az az igazság, hogy a szellem élete teljesen nemzetközi, a másik, hogy a megértés bizonyos

tsatárán túl a nemzeti szellemeknek nincsen már érintkező fölületük egymással. E két igazságnak szövéparányosa, hogy a nemzeti kultúrák hatása állandó és kölcsönös, de egymás eredményeit sohasem veszik át azok eredeti színében, hanem a maguk módján *átértelmezve*. Ez az átértelmezés annyira megy, hogy egymás művészetét is más-
 tjaajta értelemben interpretálják, még akkor is, ha az eredeti szellemre való törekvés teljes mértékben jelen van. (Így lesz pl. a német zenének szinte más idiomája, ha francia interpretálja és viszont.) A franciáknak roppant hatásuk volt az európai nemzetek mindegyikére, de minden egyes nemzetben más-más színezetű lett az átvett francia szellem. Olaszok tanítják meg egész Európát a művészet világi formálásmódjaira, de az itáliai művészet eredeti szellemét hiába keressük másutt. Vagy amikor nyugoti zeneművészek magyar motívumokkal dolgoznak, hol van meg műveikben a magyarság lelke? S mivé lesz a modern franciákban az orosz hatás, vagy az oroszokban a francia? Oly művészek nemzeti irányát, mint aminő pl. CÉSAR FRANCK, joggal nevezhetjük német-franciaságnak, vagyis oly franciaságnak, melynek német elemei megszínező és átlényegesítő szűrőn jutottak ki napvilágra.

És roppant fontos a nemzeti kultúrák ismerete azért is, mert a társadalmi föltételek alakulása nemzetenként, az illető nemzet különleges hajlamai és történelmi helyzete szerint, változóak. Más-más föltételek között alakultak ki az egyes nemzeti zenekultúrák is. Németalföld középkori gazdagsága és városainak nagy fölvirágzott-
 sága, mi földrajzi, néprajzi és politikai helyzetének

volt köszönhető, eredményezte zenészeinek kétszáz évnél tovább tartó európai egyeduralmát. Itáliát a renaissance idején a sok kis önálló köztársaság, becsvágyó főúri családok versengése, a régi római hagyományokból fakadó kultúrfogékonyság teszi a világi művészet fölvirágzásának termékeny földjévé. Csakis az aránylagos szabadság, mi ott a szellem mozgalmaiban megnyilvánul, teszi lehetségessé, hogy a XVI. században oly gazdag világi zeneművelés országává legyen Itália, mely a következő századok zeneformálásának mikéntjét egész Európára nézve legnagyobb részt megalapozza. A francia társadalmi élet sajátossága és a francia graciózus szellem eredményezi, hogy ott az újkorban főképp a *táncok* válnak eredeti formameghatározó elemmé a nemzeti műformákban, és a királyság központi mecénás-jellege teszi lehetővé, hogy az orchester hatalmas hegedűkórusa a modern zenekarművészet egyik fontos tényezőjévé legyen. Az olasz zenetehetség dramatikus hajlama révén terem meg Itáliában az *opera*, az olasz éghajlat adja az ottani operaénekesek csodás hangját, mellyel Európát meghódítják (XVII—XVIII. század) és az éghajlat, az énekesek, a speciális itáliai élet, mi Velencét, az opera első nagyszabású fészket, nemzetközi mulatóhellyé teszi (a XVII. század 2. felében). A német zeneszerzés sokáig függvénye marad a flamand, olasz, francia produkciónak, de a német zeneélet az ottani erkölcsök szigorúbb, rendszerezettebb mivolta következtében minden időben bizonyos rendszeres, szemléletes jelleggel bír és ilyen az idegen hatások alatt létesülő német nemzeti kompozíció is a XVI—XVII. században,

mamidőn eredetiségét főként az északi *protestantizmus* lelki világa biztosítja. Miután a német-alföldi iskolák a XVI. század közepéig beléjük sugározták minden képességüket: e három nagy nemzet, az olasz, francia és német, viszi dűlőre (állandó kölcsönhatásban állva) Európa világi zenekultúrájának problémáit. A XVII. században leghanyatló angol zeneszellem a francia *clavicembalistákban* és német *orgonistákban* él tovább, a spanyolok XV—XVI. századbeli zenegyakorlatát (Fuenllana stb.) leginkább az olaszok olvasztják magukba. Formálókészségét és széles melódia-vonalát az olaszoktól, szellemes hajlékonyságát, aprólékos festő-képességét a franciáktól, mélységét, elmerülő komolyságát és vallásos erejét a németektől kapta az európai világi muzsika. E megállapításból is visszakövetkeztethetünk a három nemzet alapkarakterére: túlradó temperamentum, találékonyság és művészi életszemlélet az olaszok sajátsága, heves megragadása a pillanatnak, eszes elevenség és az anyagi dolgok világos szemlélete a franciáké, rendszerező hajlam, alaposság, elvontság, transzcendens életszemlélet a németeké.

A nemzeti szellemek az egyes korokban és a művelődés egyes területein más-más arányban sugározzák ki erejüket. A korszak általános hajlamának és egy-egy nemzet speciális kultúrhajlamának nagyobb vagy kisebb egyezésétől függ, hogy az illető nemzet nagyobb vagy kisebb szerepet kap-e a korszak fölépítésében. És nem minden területe a szellemnek alkalmas egyformán arra, hogy rajta egy bizonyos nemzet teljes képességét kimutathassa. Ezenkívül közrejátszik a

nemzetek hatómértékének problémájában az a körülmény is, hogy az európai kultúra kifejtésére általában mily történelmi sorrendben voltak az egyes nemzetek alkalmasak, vagyis speciális szellemi hajlamaiktól eltekintve mely korszakban hol voltak meg a legkedvezőbb föltételek a kultúra virágzására. Csak e két körülmény (általános kultúrföltételek, korhajlam és nemzeti hajlam egyezése) egymásbafutásából származhatik egy-egy nemzet szellemi hegemoniája az egyes korszakokban, s ott is mindig csak azon kultúrterületeken, melyeknek művelése az illető nemzet speciális hajlamainak leginkább megfelel. A középkor egységesítő lelki szerkezetén belül is, mely a nemzeti sajátságok elhanyagolásával járt, föltűnik a provencei és általában a francia nemzetkör kultúra-meghatározó hegemoniája Európa életében (lovagi erények, romanzo irodalom, kereszt-háborúk, városi élet, francia gotika). Itt első-sorban a római kultúra utóhatásainak és az arab kultúra közvetlen befolyásának eredményével van dolgunk. Provence ősfészke a valódi európai keresztyén művelődésnek. Innen sugározódnak ki azok az erővonalak, melyek a korai renaissance idején első-sorban Itáliát emelik vezető szerepbe. A korai renaissance idején a zeneművészet leg-főbb vezető nemzete a flamand, de viszont e korban nem a muzsika alkalmas első-sorban a kultúra összhajlamának éreztetésére, hanem a képzőművészetek és a költészet. E területeken pedig a kor formameghatározó munkássága első-sorban az olaszok nemzeti hajlamaival állott összhangban, mihez még hozzá kellett járulniuk az általános kultúrföltételeknek: főként a városi műveltség-

nek, mi sehol e korban oly magasfokú nem volt, mint Itáliában (és Németalföldön), hol a *kereskedelem* legfőbb gócpontjai virágoztak. Amily mértékben a korszellem a zeneművészet jelentőségének fokozása felé hajlik, oly mértékben növekszik az itáliai zenehajlam befolyása a műzene összfejlődésébe a renaissance idején. A renaissance-bölcsészet területén is az olaszok vezetnek, mint-hogy e kor filozófiájában a képzelet és érzelem ereje az uralkodó vonás (G. BRUNO) és föladata elsősorban a léleknek az egyházi gondolkozásmód alól való fölszabadítása. Viszont a következő korban már főkép a franciák és angolok hegemoniájával találkozunk a bölcsészetben; Itália városi élete a XVII. századtól kezdve hanyatlóban van, míg a két nagy nyugati nemzet gazdasági élete a polgári fejlődés hatalmas méreteit bontja ki. Míg a muzsika e korbeli sajátsága leginkább az olasz zenehajlamnak felel meg (úgy hogy az elszegényedő Itália e téren egész Európa hivatásszerű szállítójává lesz), addig a többi vezető területen: irodalomban, filozófiában, tudományban a franciáké és angoloké az első szó, a kontinens el-franciásodik, a képzőművészetek fontossága a renaissance idején bírt hivatásával szemben alább-hagy és a németalföldi (valamint francia és részben az angol) képzőművészet is a korkövetelmények teljes magaslatára emelkedik. Már a XIII. és XIV. század folyamán angol gondolkozók igyekeznek szétválasztani a hit és tudomány területeit (DUNS SCOTUS, OCCAMI VILMOS), a XVII. század elején pedig BACON filozófiája zárja ki végleg a teológiát a tudományok területéről. Hasonlóképen a *kettős lelkiismeretnek*, a kor jel-

lemző bölcsészeti beállítottságának alapján áll DESCARTES, a korszak legnépszerűbb filozófusa is, kiben egyúttal a kor francia irodalmának jellegzetességeit is megtaláljuk: a fényes retorikát és csillogó elmeélességet. Ahogy a korszak zenéjében is egyházi és világi jelleg részben egymásbaszöve, de részben már teljesen kettéválasztva található és ahogy az elvilágiasodó muzsika is igyekszik az egyházi vonatkozások *külsőséges* fönntartására, úgy törekszik a kor filozófiája is a világi és egyházi gondolkodás szétválasztására vagy *külsőséges* összeegyeztetésére. A francia pathos és formalizmus képviseli legfényesebben a barokk irodalmi hajlamait és a francia filozófia XVIII. századbeli racionalizmusa és szenzualizmusa fejezi ki leghívebben azt a világszemléletet, melyből a XVIII. század zeneesztétikájának érzelem-utánzó elmélete és érzéken határos nemzetközi hangversenyzenéje (TARTINI, VERACINI stb.) fakadt. Az egyházi univerzalizmus alól fölszabadult világi megalapozású vallásosság nagy nemzetközi képviselői 1700 körül: SPINOZA a filozófiában és HÄNDEL a zeneművészetben. Ahogy SPINOZA bölcsélete «talán a korszak gondolatbeli tartalmának legtökéletesebb kifejezése» (WUNDT), úgy HÄNDEL a kor érzelmeinek és formáló hajlamainak képviselőjében nem kevésbé az; mindketten nemzetközi hatások alatt és az univerzális Isteneszmé alapján állnak. Mialatt a szigorú angol szekták az élet élvezésének minden formájától való elfordulást hirdetik és az angol társadalom főerejét a világhatalmú nemzeti kereskedelem foglalja le, azalatt az angol szabadgondolkodás (HOBBS) végkép a hasznosság elvére he-

helyezkedik; mind e körülmények az angol lélek-
reben az önálló nemzeti zene életerét vágták el, de
viszont a polgári hatalom társadalmi berendez-
kedésének megalapozásához igen nagyban hozzá-
járultak. A németiség XVII—XVIII. századbeli
szellemes metafizikusai, LEIBNIZ és BACH JÁNOS
és SEBESTYÉN részben a vezető nemzetek hatása
alatt működtek, részben pedig — szellemük belső
erőanyagát, a transzcendens mélységet illetőleg —
nem találtak széleskörű megértésre és hatásuk
aránylag igen csekély volt a maguk korában. Az
idealizmusnak ez a magaslata, melyben vallás-
erkölcs és filozófia a legfőbb egységben egyesült,
LEIBNIZ filozófiájának és a német protestáns ze-
nének világharmóniája csak a következő korban
került a megértő lelkek kedvező talajára, a pol-
gári hatalom korában, amidőn Európa vezető
nemzetévé a német lett, legelsővé filozófiában,
tudományban, zenében és legalább is az elsővel
egyenrangúvá irodalomban. A németiség ezen
hegemoniához, melybe a XVIII. század utolsó
évtizedei óta emelkedett, gondolkodásának ide-
alizmusa révén jutott; csakis az idealisztikus
morálfilozófia, a tételes vallástól és a hasznosság
szempontjától egyaránt független erkölcsi törvény,
vagyis a szubjektív vallásosság normatív me-
galapozása (KANT, SCHLEYERMACHER), valamint
a liberális és a nemzeti állam rendjének erkölcsi
alaptörvényekre helyezése (FICHTE) adhatott oly
erőt az egyházi kötöttségek alól végkép fölszaba-
dult társadalmi léleknek, amellyel az új világát
biztonságosan fönn tarthatta. E kutató, szenvedő,
elmélyedő, majd bízó, majd kételkedő, majd
távolí fények romantikájába vesző, majd a rea-

litás matériájába kapaszkodó szubjektív léleknek legvalódibb tolmácsa a német zene, az 1750 táján kialakult kor vezető művészete, a szubjektív idealizmus világfölfogásának legtökéletesebb alkotása.

Az ú. n. *nacionális irányok* a zenében a XIX. század romantikájának abba a sajátságába kapcsolódnak, hogy a nagy zenenemzetek internacionális alkotásmódja az exotikum kedvéért szeret távoli népekre, különösségekre emlékeztető kivételes színezetű sajátságokat venni be eszközei közé. Miután főként a németek — akiknek jellemző, ősi keletű szellemi sajátsága idegen elemek beolvasztása a maguk nemzeti sajátságai közé — a HERDER- vagy SCHLEGEL-féle költészettel párhuzamosan idegen, kultúrában távolinak érzett nemzetek sajátságait helyenként beolvasztották formáikba (l. pl. SCHUBERT magyaros motivumait), később pedig teljes darabokat is betöltöttek az idegen motivikával bizonyos nemzeti hangulat festése érdekében (l. pl. LISZT magyar rapszódiait): a XIX. század politikai mozgalmainak kapcsán mindenfelé fölébredő nemzeti érzés magukat az illető, az európai központtól távolabbeső népeket is megmozgatta az önálló nemzeti művészet irányában és nemzeti jellegű önálló alkotásra készítette. A 40-es évektől kezdve mindenfelé, cseheknél, dánoknál, lengyeleknél, oroszoknál stb. és nem kisebb eredménnyel nálunk is, föltűnő virágzásnak indul a nemzeti kompozíció (elsősorban az opera terén). E mozgalom mindenütt a nyugati nemzetközi romantikába kapcsolódik, annak függvénye, attól nyeri kifejező eszközeit, legföljebb csak a nemzeti színezet egyoldalú hangsúlyozásában jut messzebbre a nyugati romantikusoknál. Csakhogy a romantikus exotikumból kinőtt ezen argók idővel mindinkább önállósulnak és elterebélyesednek a tehetség foka szerint, mellyel a nemzeti zeneköltők rendelkeznek és az egyes népdalkincsek formateremtő erejéhez és fölhasználásának mértékéhez képest. A skandináv nemzetek nem jutottak messzebb, mint hogy a nyugati forma-chablonokon belül elhelyezzék nacionális motivikájukat és főképp a német zene ágazata maradtak. Leginkább a németekbe kapcsolódik a cseh nacionális zene is, azonban DVOŘAK és SMETANA legsikerültebb alkotásaiban a cseh népi hangszeres zene évszázados gyakorlatának felölelése által

aránylag nagyobb önállóságra jut. Az oroszok nemzeti zenéje erős francia hatást is jelez, főként az ú. n. ifjú-orosz zeneszerzés körében, mely a német romantikus RUBINSTEIN, vagy a nacionálisabb TSAIKOVSZKI német vonásokkal teli irányával szemben a felszabadultabb, mindjobban önállósuló keleti irányt hangsúlyozza (BORODIN, RIMSKY-KORSSAKOW stb.). A magyar opera főképviselője: ERKEL FERENC, mint általában a múlt század derekának nemzeti dalműszerzői, főként a hatásos olasz rivaldastílust alkalmazza és ebbe illeszti bele a magyar népies táncmotivikát, valamint a kor népszerű magyar dalirodalmának sajátosságait. LISZT, kinek egyik legfényesebb művészi tulajdonsága, hogy a legkülönbözőbb nemzetek sajátosságaihoz egyenlő mértékben hozzá tudott alkalmazkodni, ily irányú képességét leginkább a magyaros zeneszerzés terén érvényesítette; az ő rapszodiáinak stíluskörébe illeszkedik be a XIX. század 2. felének legtöbb magyaros irányú zeneszerzője. Nem csupán a romantika gazdagításában található e nacionális irányzatok jelentősége; sokkal inkább abban, hogy keleti ágaik a XX. század folyamán a kezdet szükségszerű függő állapotából kinőve: önálló népi művészetté fejlődnek s így azt a világtörténelmi hivatást nyerik, hogy a lehanyagló erejű nyugati zeneművészettől a hegemoniát átvegyék. Ma már pl. nem franciák, németek vagy olaszok, hanem két magyar művész munkássága legjelentékenyebb az európai zeneművészetben, BARTÓK BÉLÁÉ és KODÁLY ZOLTÁNÉ.

Nemzeti vonások érvényesülése a vezető műzenében csakis oly mértékben lehetséges, amily mértékben a vezető kasztok a nemzeti sajátosságokat fölismerik és azokat fontosaknak tulajdonítják. A középkor nemzetközi szelleme nem ismerhetett nacionális művészetet; viszont azonban a közlekedés kezdetlegessége folytán éppen a középkorban fejlődött ki a legtöbb helyi maniera, az egyes iskolák sajátos technikái, melyeknek kevés érintkezésponjtjuk volt egymással, melyek azonban mind csakis a nagy közös egység céljába kapcsolódtak. Minél messzebb megyünk visszafelé a történelemben, annál nemzetközibb a művészet,

de annál nagyobbak az egyes helyi eltérések az alkotásmódok között. A nemzetek életének önállósulásával kifejlődnek az egyes nemzeti sajátosságok a művészetben, de viszont a közlekedés javulása és a világpolitika, világkereskedelem kibontakozása azt eredményezi, hogy a helyi manierák, az elszigetelt sajátosságok megszűnnek, az európai zene technikája mind nemzetközibbé lesz (differenciálódás = nemzeti színekre bomlás; integrálódás = technika egységesülése nemzetközivé). Míg tehát pl. a francia troubadour és a német Minnesänger művészetében a nemzeti szellem területén alig találunk különbséget (mindkettő a közös lovagi szellem terméke), de viszont technikában, elkészítésmódban áthidalhatatlan különbség van a kettő között, — addig pl. a XVII. századbeli francia, olasz vagy német zeneszerzés határozott és tudatos nemzeti vonásokkal lép föl, melyek révén lényegbevágó különbség van közöttük, ellenben formálásmódjuk rengeteg közös sajátosságot, állandó kölcsönhatást és átvételt mutat. Vagy ha pl. a németalföldi iskola legkülönbözőbb (német, olasz, francia) ágait vizsgáljuk, ezek mind egyformák abban a tekintetben, hogy nemzetiségi vonásokat csak elenyésző mértékben tartalmaznak, viszont mindegyikük más-más helyi manierákkal dolgozik. Evvel szemben pl. a XIX. századbeli zeneművészet országoként lényeges különbségekkel mutatkozik, az egyes nemzeti alkotásmódok féltékenyen őrzött táplálói a nemzeti élet intenzitásának, de a technika egysége ismét újabb lépéssel haladt előre, a formaelemek használatmódja ismét nemzetközibbé lett. Mind-ebből következik, hogy a nemzeti elemeknek a

műzenébe történő beolvadása bizonyos törvény-
 szerű fokozatossággal megy végbe a történelem
 folyamán. «A XVI. századig az egyes országok és
 bívidékek iskolái főként csak a» (nemzetközi)
 többszólamúság stíluscsoportjaiként léptek föl.
 Amennyiben és mihelyt a világi zene formái be-
 vonulnak a többszólamúság területére» (vagyis
 a nemzeti sajátosságok a műzenébe) «a földolgo-
 zások aránylag jobban vagy kevésbé közelednek
 a különféle nemzeti jellegekhez. Csak a XVI. szá-
 zadtól kezdve lép a nacionalizmus stílusképző
 felülként nagyobb mértékben az előtérbe, de fő-
 képp akkor és ott érvényesül, hol egy vezető
 dallam kiválik a többszólamú kötelékben és a
 többi szólam háttérbe kerül» (vagyis főleg a mo-
 nodikus stílusú formákban, itt is elsősorban az
 operában és táncokban). (ADLER, Der Stil in der
 Musik, 213. old.) A középkor folyamán az el-
 nyomott nemzeti elemek csak az el nem ismert
 művészetben, a népművészetben találhatók föl.
 Innen szűrődnek ki egyes sajátosságaik a műzenébe
 (mint pl. maga a többszólamúság és a hangszeres
 gyakorlat), innen az egyházi népének (lai stb.)
 vagy a troubadourének sok tulajdonsága. De azt
 ne feledjük, hogy a középkor régebbi századaiban
 maguk az egyes népdal-kincsek sem lehettek na-
 gyon differenciáltak nemzeti vonások tekintetében
 és általában; semmi esetre sem bírhattak akkora
 formaerővel, mint fejlettebb utódjaik az újkor
 századaiban, amikor az előkelő művészet anya-
 gába szépségük kényszerítő ereje mind több és
 több sajátosságukat juttatja be. Azok a «népdal»-ok
 pedig, melyeket a németalföldi technikájú mes-
 terek földolgoznak, *nem népdalok*, hanem a városi

polgárság, katonaság stb. népszerű dalai (nótái), melyek természetesen az alsóbb nép dalának hatása alatt kellett hogy megteremjenek, de avval távolról sem lehettek azonosak. Az ily népszerű polgári dalok a kor hivatalos zenéjétől (gregorián és többszólamú zene) a kölcsönhatás révén szintén sok vonást átvehettek. Ha pl. OSZTRÁK MARGIT (†1530) népszerű szerelmi dalait megvizsgáljuk (l. ERK-BÖHME, Deutscher Liederhort III. 469. sk. o.), stílusban ugyanolyannak találjuk azokat, mint a korszak többi, népies hatások alatt született népszerű dalát, vagyis kiemelkedettnek a népzene köréből, megszürtnek, a kor hivatalos zenéje által befolyásoltnak. Még a XVI. századbeli német középosztálybeli népszerű dal (ú. n. népdal) is csaknem mindig mesterdalnokszerű (tehát egyházi hatás alatt keletkezett) zárlatformulákkal van ellátva. A németalföldi mesterek tehát nem a lenézett és semmibe sem vett népdalt használták föl oly gyakran cantus firmusként miséikben, hanem a jámbor polgárság népszerű dalát, mely bizonyára a magasabb osztályok mulatságain is szívesen hallott vendég volt. Teljesen megfelel a reformáció kora előtti Egyház szellemének, hogy a vallás birodalmába mindent be lehet és be kell olvasztani; mihelyt a népszerű dal belekerül a mise szerkezetébe, megszűnik minden világi önállósága és színe, tisztára szolgáló szerepet nyer és szimbólum lesz a világi törekvések alárendeltségének az egyházi szellem alá. Hozzá még ez amúgy is kevés nemzeti vonással rendelkező dalokat nem is eredeti ritmusukban használják föl a kontrapunkt mesterei, hanem csak hangjaik egymásutánját

helyezik el szélesen kitartott kótaértékekben (a gregorián cantus planus-ának mintájára) a mise-
szólamok fölépítésének alapvázaként. Az a kö-
nyvkiadás persze, hogy az istentisztelet legfőbb
főműfajában *egyáltalán* fölhasználtak világi nó-
tákat a gregorián használata mellett, már a kora-
rennaissance szellemét árulja el; itt már a nemzeti
érvényesítés világ kezdetleges, rejtett, horderejében föl-
nem ismert mozgalmával állunk szemben. Ugyan-
valamivel a mozgalommal, mely a korszak kontra-
punctikus (flamand és francia s csak később olasz
nyelvű) chansonjaiban még világosabban tör-
vényszerűsít; * de ha e chansonokat (pl. az e téren is új
alapozó nyitó Josquin világi munkáit) vizs-
sgáljuk is, meg kell állapítanunk, hogy az itt már
szólamokkal természetesebben, torzítatlan ritmikával
szólamok népszerű dalok sem érvényesülnek eredeti,
monodikus ízükkel, hanem *alárendeltjei* a föl-
szólamozás mikéntjének, az egyházi contrapunct-
usnak. Ugyanezen népszerű dalok a XV. század fo-
nyomán még csupán a *lant*-irodalomban érvénye-
sülnek (s itt is csak elvétve) igazi világi mivol-
tukban, azonban a lant-irodalom csak a XVI.
század világi mozgalmainak következtében kb.
1550-től kezdve képvisel előkelő és mindenütt el-
ismert irányzatot, mindaddig pedig másodrangú, a
művészet társadalmi szövetében secundair réteg.
A magas-rennaissance kora (XVI. sz.) nagy len-
gyűlést ad a nemzeti vonások érvényesülésének;
nemcsak a protestáns nép-ének kerül be a maga
sok világi származású dalával a legelőkelőbb több-

* A népszerű táncok följegyzése kb. 1500-ig többnyire
csak egyszerű szólamú, tehát azok mindaddig nem tartoznak a
magas műzeneirodalom körébe.

szólamú formákba, hanem a katolikus országokban is lavinaszerűen törnek be a hivatalos kompozíció területébe világi dalok, a maguk eredeti ízét mindinkább érvényesítve (villanella stb.). E városi népszerű dalok, melyekben főleg az olaszok tűndökölnek, szintén *nem népdalok*, hanem az egyházi zeneszerzés hatása alatt és másrésről a népdal hatása alatt álló középosztálybeli nóták. Úgy látszik azonban, hogy a XVI. században már van akkora ereje a népdal nacionális jellegének, hogy ez érezhetően érvényesüljön a népdal hatása alatt álló népszerű dalokban: e korban már határozott és lényeges különbség van az egyes nemzetek világi zene-formái közt, a világi kompozíció nemzeti iskolákba tagolódik, más az olasz madrigal, mint a francia programm-chanson és ismét más a német kórus-dal (az angol madrigalisták nacionális iskolája szintén önálló, de föltűnő olasz hatást mutat). Viszont a világi és egyházi szellem *teljes* szétválasztását csak a következő korszak hajtja végre; 1600 körül még (és a XVII. század egész folyamán is) természetes eljárásnak érzik, hogy világi daloknak egyházi szöveget is adjanak és viszont (GASTOLDI, HASSLER, MONTEVERDI stb.). Vagyis az egyházi zene elvilágiasodása, a nemzeti érzésvilágnak az egyházi szellembe való behatolása zökkenő nélkül, szinte öntudatlanul megy végbe. A XVII. század folyamán a népszerű dalok annál erősebb mértékben kerülnek az alsó nép dalának hatása alá, minél jobban kibontakozik a felső zeneművészet az egyházi kötelékekből, s e világi, nemzeti folyamatnak eredménye, hogy a városi dal több és több valódi népdalt is átvesz a maga kincsébe. Ennek

megfelelően a világi muzsika mind nemzetibbé alakul át, az egyházi hangnemek végkép átformálódnak és kivesznek, a katolikus egyházi zene jobbik része stilizált egyházas zenévé lesz (a világgal ellentétbe állítva), a népszerű dalok földdolgozásmódjában pedig a kontrapunkt alárendeltebb szerepet kap (l. BACH 1735 táján írt «Clavier-Übung»-jának 30. variációját, hol két hűringiai népdal kezdetét dolgozza föl [quodlibet], vagy az 1740-ből való «Bauern-Cantate»-t az «Es zehntausend Dukaten der Kammerherr alle Tag ein» szövegű népszerű dallal). Valóságos eredeti izükkal, a földolgozásnak tisztára a népdal-melodika és néptánc jellege alá rendelésével csak a XVIII. század opera buffa-ja és az innen kiinduló népies zenemozgalom közli a népdalokat; és pedig oly módon, hogy a népszerű dalt és népdalt a magas művészet szférájába emeli, megememesíti, idealizálja. Míg pl. a XVII. század táncirodalmában még a kontrapunktikus-harmonikus földolgozás öncélúsága és az úri táncok eredeti íze egyensúlyban vannak egymással, addig a XVIII. század 2. felében már teljes homofon eredetiségükben lépnek föl a táncok (l. a mannheimi iskola vagy HAYDN legtöbb menuettjét) és mindinkább elnépiesednek. A népiesség, vagyis a népzene (és pedig itt már úgy a népdal, mint a hangszeres népzene) eredeti ízének eszményesítése adja PERGOLESI- és a szintén nápolyi VINCITŐL kezdve a XVIII. század csaknem minden haladó irányú zeneművének főerejét, ez az, ami pl. MOZARTOT is annyira nemzetivé teszi (német-nemzetivé főképp népies táncaiban és a Varázsfuvolában) és ez az, ami nélkül BEETHOVEN művészetének egyik leglényegesebb vonása hiány-

zana (BEETHOVEN művei tele vannak népdalmotivumokkal). Míg a XVIII. század népies mozgalmában a világpolgári szellem a túlnyomó, úgy hogy zenészei egyaránt használják a különféle népzene anyagát, de már többnyire a maguk nemzeti jellegének kidomborításával (pl. ahogyan GRÉTRY vagy HAYDN az idegen népies elemeket beolvasztja, az teljesen a francia, illetve a német muzsika szelleméből fakad), — addig a század végétől kezdve a polgári rend erőteljes nemzeti mozgalmainak művészi győzelmekor a népiesség nemzetenként végleg specializálódik és a romantikus alkotásmód egyik elmaradhatatlan kelléke lesz. BEETHOVEN és CHERUBINI még nagyjában nemzetközi népiesség más-más színkeverésű oszlopai, de BOIELDIEU, BELLINI és WEBER, vagy SAINT-SAËNS, VERDI és WAGNER már ellentétek és pedig főként muzsikájuk specializálódottan nemzeti-népies vonásai révén.

A romantika népiességével szemben áll a legújabb korszak *népi* muzsikálása (SZTRAVINSZKY, BARTÓK, KODÁLY, MALPIERO stb.), mely az őszenei elemeket keresve, a népi anyagot nem gyűrja át az eszményesítés által, hanem annak eredeti, nyers elemeit használja föl az esztétikai eszmény magasabb céljaira. A népi zene művésze nem távoli szemlélettel tekinti a népet, hogy mintegy magához emelje és idealizálja azt, mint a romantikus művészek, hanem ő maga helyezkedik bele az alsó nép érzésébe, a népi érzésvilág alapjára áll munkásságában. Ezért találó, ha a romantika népiességének *polgári* mivoltával szemben a mai művészet szélesebb körzetű szociális jelentőségét hangsúlyozzák.

VI.

I Bármely foglalkozást lehet oly tökéletesen, be-
üszültesen és fenkölt módon űzni, hogy képviselő-
nének munkássága kinő az anyagi szükségletek
kereteiből és erkölcsi jelentőséget nyer. Az emberi
működés mérlege egyik serpenyőjén az önzést,
másikon az altruizmust méri; mérő-bírája pedig
a lelkiismeret és a lelkiismeretek összesége: a
történelem lelke. Azokat az egyéneket, akikben
az altruizmus föltűnően túlszárnyalta az önzést,
hősöknek nevezi a szóhasználat, hősei pedig min-
den foglalkozásnak vannak. De legelsősorban azok
a foglalkozások predesztinálnak hősiességre, me-
lyeket nem az egyén választ, hanem amelyek —
úgy mondhatjuk — az egyént választják. Ilyen a
vallásos prédikátoré, nemzeti (politikai) harcosé,
tudósé és a művészé. Mert ezek a foglalkozások,
ha eredeti rendeltetésükhöz híven űzik, anyagilag
hálátlanok lévén, csak belső erkölcsi parancsra
tölthetők be méltóan; és ellentétben a többi
foglalkozással, hol az anyagi haszon a cselekvésnek
egyik állandó rugója, e «hősi» foglalkozások belső
lényegükkel kerülnek ellentétbe, ha az egyéni
anyagi haszon szempontját érvényesítik. Bár a
«hősi» foglalkozásúak közül bizonyára többen
közelítik meg az etikus élet ideálját, mint a nor-
mális foglalkozású egyének közül, mindazonáltal

ott is csak csúcspontokként szerepelnek a kiválóságok és ilyen csúcspontok kitermeléséhez átlagos nagy tömegre van szükség, a foglalkozás úzóinek materiális masszájára, mely a keretet és eszközöket szállítja a hős munkájához. Ezen átlagos tömeg élete determinálja a kivételes szellemi nagyság életét is, mindabban, ami *nem* örök értékű (társadalomtól független), mindabban, ami az anyagi léthez tartozik. Minthogy azonban a szellem legkifinomultabb produkciója is csak a rendelkezésre álló kész matérián köröszkül érvényesülhet: a legnagyobb génusz munkássága is determinálva van szociológiailag.

A művész foglalkozása eredettől fogva városi, középosztálybeli.* A művészt az európai történelem folyamán minden időkben *polgárnak* tekintik, életének külső keretei polgári keretek és a művész foglalkozásának történelme a polgárság történelmébe tartozik bele. Annál is inkább, minthogy kb. a XVIII. századig mesterember és művész között a hivatalos elbírálás nem ismert különbséget. A polgárság Európa társadalmi fejlődésének élesztő-anyaga, legfőbb belső mozgatója. Az alsóbb nép és az arisztokrácia között állva, a népi és arisztokrata erők gyűjtőedénye, azok kiegyeztetője volt mindenkor, s így a szellemi kultúra hivatott őrizője és művelője. Már azáltal, hogy léte a városok alapításával keletkezett és azok fejlődésével virult, a nyugalma-

* Ebből az alaptételből indul ki «A zenetörténet szelleme» c. előadásom gondolatmenete (1914. Franklin kiad.); egyébként az abban kelleténél nagyobb súllyal szereplő *materialista* okfejtéssel ma már nem értek egyet.

Isabb, kontemplatívabb életmód képviselője, tehát
 az életmódé, mely a szellem foglalkozásaira
 alkalmassá tesz. Friss erejét a polgárság annak
 köszönheti, hogy vérében és szellemében állandóan
 az alsóbb nép fölnyomuló rétegeiből táplálkozik,
 innen keletkezik az a tulajdonsága is, hogy idő-
 vel a nemzeti harcok, a nemzeti államok törzsö-
 kös oszlopává lesz a nemzetközi arisztokráciával
 szemben. Amíg Európában természet-gazdaság és
 hűbériség volt, a polgárság szerepe a nemesi osz-
 tályok kiszolgálásában állott. A középkor folya-
 mán akkor jut a városi lakosság először nagy je-
 lentőségre, amikor a központi hatalom (királyság)
 benne keres támaszt a nagyurak partikulariz-
 musával szemben. A XV. század gyalogos seregei
 írják kardjukkal a polgárság egykori nagyhatal-
 mának első vérszerződését. Midőn pedig az új-
 korbeli pénzgazdaság föllendülésével a gondol-
 kozás élelmessége (spekuláció) a szellemi erőnek
 is hatalmat biztosított, s midőn a fejedelmi ab-
 szolutizmus a polgári erőforrások kiaknázásában
 látja meg főtámasztékát: a polgári (III.) rend
 oly politikai hatalommá válik, melyet az egyen-
 jogosítástól már nem alsóbbrendűsége, csupán
 hatalmi tradíciók tartanak távol a XVIII. szá-
 zad végéig. A még fönnálló, szétmállásban lévő
 gátakat a francia forradalom szakítja át. Ettől
 fogva a polgárság, vagyis a par excellence szel-
 lemi osztály, viszi Európa életében a vezető sze-
 repet, a nemesség kiválóbb egyénei polgári tu-
 lajdonságokat öltenek és igen sokszor a polgár-
 ság méltó vezéreivé lesznek. Mindazon osztály-
 harc, mi a XIX. század forradalmait keltette,
 már csak azért volt szükséges, mert az ariszto-

krácia és a fejedelmi abszolutizmus több országban nem volt hajlandó beismerni és intézmények által nyíltan biztosítani a már tényleges állapotot: a polgárság teljes politikai vezérletének tényét.

A polgárság szellemi harcának mindvégig legfőbb ütközőfőlülete a nemesi osztályok birtokjoga és öröklött politikai hatalma volt. A középkori hierarchia egyensúlya a társadalmi osztályok egymás alá rendeltségén nyugodott. Ellenben a polgárság szellemi és anyagi fejlődése önkénytelenül nagy kérdőjelet rakott az arisztokratikus hatalmi rend logikája mellé és minden jelentős ténye annak lerombolására irányult. Amikor a középosztály a nemzeti elvet hangsúlyozza, egyúttal a maga osztályhatalmáért is küzd. A reformáció már jellegzetesen polgári mozgalom és a XVII—XVIII. század racionalisztikus szellemi fejlődése a polgárság pénz hatalmával a legszorosabb összefüggést mutatja. Jelentőségre jutásától kezdve egészen a XIX. század 2. feléig a polgárság forradalomhajtó osztály, viszont a XVII. századtól kezdve az arisztokrácia maradi osztálya lesz. Amíg a polgári rend nevezetes módon bele nem szól Európa kulturális életének vezetésébe (tehát nagyjában a XVI—XVII. századig), a szellemi vezetés a főúri rend kezében van. Oly osztálynak kezében tehát, melynek gondolkozása és érdekei elsősorban nemzetköziek, melynek elsőrendű életérdeke az öröklött vagy szerzett anyagi hatalom fönntartása, mely tehát — mint osztály — a szellemi világot is elsősorban ezen érdekeken át szemléli. (Arisztokrata gondolkozás számára az «európai» kultúra halála a francia forradalomtól datálódik.)

X Következésként az arisztokrata kultúra teljesen más, mint a polgári kultúra és a művészet fejlődése. Ily szempontból azon a kérdésen dől meg, hogyan illeszkedik bele a művész (vagyis a középosztály tagja) a különböző korok különböző szellemi hatálmainak keretébe.

A tiszta arisztokrata kultúrák, minő Európa kultúrája kb. 1600-ig, természetüknél fogva nemzetközies és érzelmek dolgában az *általános emberinek* nagyvonalú átérzésében és éreztetésében merülnek ki. Viszont a polgári kultúra, mely a barokknak nevezett korban még nagyjában elvegyül az arisztokrata kultúrával és lassacskán fölszívja azt, természeténél fogva mindinkább *nemzeti és érzelmek* dolgában az *aprólékos egyéni vonások* érvényesítője. Polgárság és arisztokrácia hatalmi harca jellemzi Európa társadalmi fejlődésének menetét; e harcban a polgárság főfegyvere a szellem volt, s míg az arisztokrata életdisziplína a test és lélek harmonikus kiépítését célozza, addig a szűk szobákba és szűkrésű törvények közé szorított polgárság az észbeli tehetségek és a kedély egyoldalú kifejtésére kényszerült. A középkori polgárság sokkal szűkebb látókörű még, mint az egykorú arisztokrácia, de már akkor kezdi kifejleszteni a befelé nézésnek, az aprólékos érdeklődésnek mindazon vonását, mi később az európai szellemi kultúra ú. n. szubjektivizmusává csúcsosodik (1750). Vagyis a polgári szellem épp úgy harcban áll kezdetről fogva az arisztokrata szellemmel, mint ahogy a polgárság hatalma az arisztokrácia hatalmával.

A társadalmi osztályok aránylagos differen-

ciálatlansága idején, a lovagi dalnokok korában (XI—XIII. század) még az arisztokrata féldilettánsok (a troubadourok) képviselik a világi muzsika primitív népi és polgári vonásait is, természetesen aránylag roppantul kifinomítva azokat. A középkor további folyamán az arisztokrata (hivatalos) zene beolvasztja a többszólamúság kereteibe a világi muzsika legelőkelőbb részét (ars nova madrigal-ja, caccia-ja, francia chanson), de a világi formákat nem ismeri el egyenjogúaknak az egyházi formákkal, azok inkább játékszamba mennek és jelentőségben eltörpülnek az uralkodó egyházi formák (misék, motettek, egyh. dalparafrázisok) mellett. Ellenben ugyanakkor, amidőn az Egyház szelleme így módon leköti még az arisztokrata világi vonásokat is a hivatalos zenében, a városok lakossága népi és egyházi hatások alatt bizonyos nem-előkelő, alsóbbrendű, de jellegzetes muzsikát fejleszt ki a maga kereteiben, melyet egyelőre le sem igen írnak pontosan s mely épúgy feszítő erejévé lesz a zenekultúra fejlődésének, mint ahogy a polgárság maga a társadalmi fejlődésnek. A középkori polgári zene elsősorban tánczene és dalzene, le nem írt, bizonyára igen kezdetleges kísérő aláfestéssel. Ennél sokkal magasabbrendű a városi torony-zene (fuvóhangszerekre) és orgonamuzsika, minthogy utóbbiak már szorosan összefüggnek az uralkodó arisztokrata zenekultúrával. A tanácszene (Ratsmusik) iránya bizonyára nem nagyon különbözött az arisztokrácia asztali zenéjének (Tafelmusik) beállításmódjától. Főleg azáltal értesülünk a középkor polgári zenekultúrájának mi-voltáról, hogy az arisztokrata zenében érvényesülő

zenevés polgári vonást kielemezzük. E polgári vonások homlokegyenest ellenkeznek a hivatalos zene alapvonásaival és legföljebb csak külsőségesen illeszkednek bele az elismert formákba. Polgári vonások érvényesülnek; 1. az egyszólamúan fennmaradt táncokban, 2. a többszólamúan leírt világi (többnyire tánc-) dalokban, 3. a lant- és orgona-zene világi darabjaiban, 4. az egyházi formákba beszőtt világi dalokban.

A középkor tánczenészei szívesen látott fickók a nagyurak multságain, de emberileg époly leéneztetett páriák, mint a vásári kardnyelő. A tánczenészek céhei inkább csak túrt intézmények voltak, tekintettel arra, hogy az Egyház a világi zenét bűnösnek és üldözendőnek hirdette. De éppen a középkor tánczenészei voltak elsősorban, akik a nemzeti muzsika őselemeit életben tartották és tovább fejlesztették; a Spielmann-ok, Trouvère-ek, jocularok művészete közvetítette a népi elemeket a polgárság zenéjébe és a polgárság zenéjéből az arisztokráciájéba. A kasztok szigorú lezártága eredményezte, hogy a nép, a polgárság és a nemesség világi zenészei szintén ismerték egymás közt az osztálykülönbség válaszfalát, ez azonban távolról sem lehetett — a dolog természeténél, közös páriajellegüknél fogva — oly szigorúan lezárt, mint az általuk kiszolgált társadalmi osztályok között levő. A legmagasabbrendű középkori tánczene mintái azok a British Museumban kéziratosan őrzött XIII—XIV. századbeli hangszeres táncok, melyeket WOLF JOHANNES közölt és elemzett az Archiv für Musikwissenschaft I. évf. 1. számában. E táncok (főképp az 5 húros *vielle* számára) okvetlenül pol-

gári táncdarabok hatása alatt keletkeztek, sőt bizonyára részben polgári táncmuzsikát képviselnek, minthogy bennük nem a korszerűen uralkodó egyházi hangnemeket látjuk érvényesülni, hanem túlnyomólag *a világi dur-hangnemet*; ezenkívül megtaláljuk bennük *a táncformálás feszes periodizáltságát*, ami szintén ellentétben áll a korszerű kontrapunktikus építkezés formáló elveivel. Ha a középkori kontrapunktisták világi dalkiadolgozásaiból kiemeljük a melódiát és szabadon engedjük azt érvényesülni, gyakran oly tipikus népszerű dallamot nyerünk, melynek eredeti jellege sarkalatos ellentétben áll a földdolgozás módjával. Csak a XVI. század kezdi a táncdalok földdolgozásának népszerűbb modorát művelni (főleg Itáliában), de ez már a nemzeti jellegnek (tehát a polgári dalok hatásának) érvényesülését, a középkor legyőzését, a homofonia közeli győzelmét jelzi. Világi hangnemek és homofonia felé hajlás jellemzi a lant-zene hatása alatt keletkezett világi jellegű orgona-darabokat is, a lantosok maguk pedig leginkább a polgári népszerű dalok és táncok interpretátorai akkor is, ha azokat művészien kifinomítva az arisztokrácia részére tállalják. Az arisztokrata lantművelő is, hangszerre természetét követve, nem annyira az egyházi, mint inkább a világi jellegű (főleg tánc-) darabokat tolmácsolja, tehát leginkább a népszerű, nem-hivatalos dalkincs terén mozog, amely téren a troubadourok művészetének lehanyatlása óta a polgárság zeneösztone volt a vezető erő. A nagy egyházi formákba szőtt és eredeti jellegüktől megfosztott világi dalok pedig a hivatalos formákon belül képviselték kezdetleges módon azt

a feszítő erőt, mellyel a polgárság művészi érvényesülésvágya az európai zene fejlődését a nemzeti irány felé sodorta.

A polgári jelleg lassú, fokozatos úttörése, mely a XVI. században a nemzeti és hangszeres zenekultúra hatalmas fellendülése alakjában mutatkozik, csak azáltal volt lehetséges, hogy az arisztokrata zenekultúra munkásai, a hivatalos zenészek tagjai túlnyomó részben a középosztályból származtak. Bármennyire alárendeli is magát a mester a korszerű követelményeknek és készíti az arisztokrata korok jellegzetes formáit, melyeknek hatalmas mesterségbeli főkéletessége és általános emberi nagysága mellett jelentőségben eltorpívnak az akkor még primitív és így még nem is érvényesíthető polgári egyéni vonások: még sem tagadhatja meg származását és anélkül, hogy az tudatos volna benne, minden alkalmat megragad, hogy a nemzeti népszerű elemeket elhelyezze művészetének anyagában. Ez az oka, hogy pl. a XVI. században már arisztokrata társaságok oly villanellákat énekelnek, melyeknek dallamát odahaza, polgári körben hallotta volt a mester és azután akkordikus jellegű művészi kísérettel ellátva nyújtja a maecenásnak. A maecenás (műpártoló) fogalma önmagában rejti az osztálykülönbség fogalmát; az arisztokrata korok művésze a nagyurak kegyéből él. Minthogy azonban a legrémekebb módon emeli pártfogója házának fényét: ünneplik, gazdagon jutalmazták, szeretik, esetleg barátkoznak is vele, mintegy családtagnak tekintik stb. De bármennyire magukhoz emelik is a művészt, annak életmódja teljesen különbözik a nagyurakétól; a

művész élete intenzív szellemi *munkában* telik el, a művész élete polgári élet. És bármennyire egyezzenek is az arisztokrata ideálok a művész lelki ideáljaival, az osztálykülönbség fönnáll megrendelő és szállító között, a művész nem tarthatja és nem tartja magát egyenrangúnak a maecenással, és amennyiben az Egyháznak dolgozik, ott is csak mint a nagy általánosság alárendelt szolgája szerepelhet. Művész azonban csak addig dolgozhat a magasabb társadalmi osztály kultúrájának, ameddig a maga osztályának sajátlagos kultúrája tudatossá és követelő erejűvé nem válik benne; minthogy pedig a polgári osztály művészi ízlésének belső természete az egyéni vonások kiemelésére hajlik, ennél fogva tiszta arisztokrata művészet *egyáltalán csak addig lehetséges*, amíg a polgári rend fölfejlődésével az individualizmus, az egyéni érzelmek világának érvényesítése (XVII. század) a művészet döntő szempontjává nem lesz. Az, hogy az arisztokrácia a XVII. századtól kezdve annyira megváltozik, hogy mintegy beleilleszkedik a nemzeti érdekekbe, hogy a maga módján élvezni is bírja az individualizmus művészi produkcióit és tovább is (bár másfajta) maecenás-szerepet vállal, mindez az arisztokrata kultúra leromlását jelenti már, mivel mind e mozzanatokkal az arisztokrácia önmaga létalapja, a nemzetközi hierarchia merev hatalma ellen fordul (többnyire öntudatlanul), az elpolgáriasodás felé romlik. Azok a tudományok, az a filozófia, mely a polgárság köréből kiindulva és gyakran az arisztokrácia pártolása mellett a szabad gondolat lépcsőzetét építi (XVII—XVIII. század), testvére az individualisztikus művészet-

dsek, mely végeredményben szintén az *egyén jogára* mázaszkodik és elfordul minden bírálhatatlan dogmatikától. Már a reformáció mellé állott nagy-
 lak is hatalmas lökést adtak a polgári *kritika*
 törvényesülésének, vagyis belekapcsolódtak a re-
 formáció polgári jellegű mozgalmába. Épenséggel
 nem véletlen, hogy a reformáció annyi polgári
 elemet vegyít a zeneművészetbe azáltal, hogy a
 nemzeti nyelvű és szellemű ének hivatalos sze-
 repét olyannyira kibővíti az istentiszteletben.

I. Látjuk, hogy a tiszta arisztokrata kultúra mű-
 vészeti termelése a művész és megrendelője közötti
 osztálykülönbség, egyé nem olvadottság követ-
 ségében csak *mesterségszerű* lehet. Viszont a
 tiszta polgári kultúra művészeti termelése csakis a
szabadnak nevezett fajta lehet, minthogy a pol-
 gárság hatalmi harcában a fölzsabadult egyéni
 örvő jogáért folyó küzdelem volt a legfőbb moz-
 gató s így a maga osztályának kultúráját építő
 művész csak a fölzsabadult egyéni érzelmek han-
 szoztatásában egyesülhetett a vele egyenlő test-
 révérekkel. Átmenő kor a két állapot között a
 rebarokk művészet korszaka, amidőn a művész
 részben a polgári társadalom fölfejlődő ha-
 lalmának védelme alatt él (városi zenekarok,
 orgonisták jelentőségének roppant megnöveke-
 dése!), de részben még Udvarok és arisztokrata
 körök megrendelését teljesíti oly módon, hogy
 azok ízlésének nem alárendeltje többé, hanem
 inkább formálója. A maecenásság e korszakban
 a magas szakértelem műpártolásából a hideg,
 jóakaratu elismerés magaslatáról való anyagi tá-
 mogatássá alakul: az arisztokrácia érdeklődik
 még ugyan a művészet és tudomány fejlődése

íránt, de mindinkább távolodik azok közvetlen befolyásolásától, miután a kor fejlődése a hamisítatlan arisztokrata szellem szempontjából már *hanyatlás* volt. A renaissance művészetével és átfogó nagy humanizmusával szemben, mi az arisztokrata kultúra tetőfoka, a XVII—XVIII. század elaprózódó érzelmei és kutatásai már kicsinyesnek tűnnek a valódi arisztokrata ízlés szempontjából. Így születik meg e korban a művészeti és tudományos konzervatizmus, ami addig ismeretlen volt. Társadalmi szempontból pedig e konzervatizmus nem volt más, mint védekezés a polgárság hatalmi törekvésének fővonása, a szabadságjogok követelése ellen.

Külsőleg vizsgálva a XVII. század zenéjének legnagyobb különbsége az addigi századok gyakorlatával szemben a hangszeres muzsikának az énekessel egyenjogú szerepeltetésében rejlik. Az addig másodrangú szerepű instrumentális zene az elismertetés első sorába kerül s a legnagyobb mesterek legkiválóbb művei csakis instrumentálisak részvételével adhatók elő. Addig a hangszeres kíséret — ha többnyire jelen volt is támogatóként (a XVI. század legszublimisebb kóruszenéjének kivételével) —, de nem volt nélkülözhetetlen és szólamait az énekszólamoktól kölcsönözte. Most azonban önálló tényezővé lesz a hangszeresség és pedig nem csak mint kíséret, de mint egymagában megálló ensemble is, melynek szólamai immár nem volnának előadhatók kórushangok útján, hanem amelynek szólamai *csakis* hangszerek számára használhatók. Ennek az iránynak első nagymestere a zenekari muzsikában GABRIELI GIOVANNI (1557—1612), s innen van,

gogy e művészt a «modern» zene egyik legnagyobb irányítójaként ünnepli a történelem. Mert mi az, ami itt, az új hangszeres zenében megtörténik? Nemcsak az arisztokraták asztali és ünnepi zenéjének, de a *polgári zenekaroknak emancipációja* [1]. Mindaz a maniera (modor), mi eladdig mellékes, secundair jelentőségű volt: a lantosok improvizált kíséretei szerelmi dalokhoz, a nemesi és polgári táncok, az énekkart alátámasztó zenei-
 csarok kólorirozásai (színező diszítései), az orgonisták és lantosok toccatái, praeambulumaik és táncvariációi, az orchesterek ünnepi és fölvonulási zenéi, ezek mind az érdeklődés és művészi fejlődés első sorába kerülnek, s velük első sorba kerül az a népszerű zenemodor, mely a monofoniát és melodikus érzelmességet az addig uralkodó kontrapunktikus szempont fölé helyezi (utóbbival egybekapcsolja), az a népszerű zenemodor, melynek legfőbb képviselője és kialakítója addig a polgári dal és polgári tánc volt.

A polgárság dalkincse aknázza alá a maga nemzeti (népszerű) hangnemeivel az egyházi hangnemeiket, a polgárság zenekarainak és általában az instrumentális gyakorlatának fejlődése tette szükségesszerűvé, hogy a XVII. században az újfajta zenemodor uralkodóvá legyen. A polgárság, mint az egyéni érzelmek, egyéni szenvedések, vágyak, küzdelmek aprólékos fölismerésének társadalmi rétege, nyújtja a maga hangszeres gyakorlatának első sorba nyomulása útján az új zeneirodalom számára mindazt az eszközt, aminek segítségével az új zene (*nuova musica*) az érzelmek addig nem ismert világát bontotta ki az ismeretlenség sötétéből. Ennek a fejlődésnek eredménye, hogy

a kb. 1600-tól számított korszakban a polgári közönség már mind erősebb mértékben szerepel azon rétegek közt, melyekre, mintegy elképzelt megrendelőkre, a művész számít, ennek a fejlődésnek eredménye, hogy a zeneművész új típusa, mely a középkori jocularoknak is egyenes leszármazottja (és nem csak az egyházi zenész utódja), a legmagasabb társadalomban is polgárjogot nyer, hogy a hangszeres zenész pályája elveszti addigi alsórendű színezetét és még a zenekari muzsikussal szemben is megszűnik az addig szokásban volt teljes lenézés, mely azt az osztályt szinte társadalmon kívülivé degradálta. Az a dilettantizmus, melynek széleskörű megnövekedése a kor jellemző tünetei közé tartozik, főként a polgári osztály művészi erején nyugszik (l. az angol «consort»-okat, német «collegium musicum»-okat, olasz oratorium- és cantata-előadásokat) és szintén világos jele annak, hogy e kor központi zenegyakorlata az addig háttérbe szorult középosztálybeli zenegyakorlat emancipációjából keletkezett.

Ha e kor zenéjének belső szerkezet-fejlődését vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az a régi arisztokrata kultúra zenei elemeinek (németalföldi kontrapunkt és egyházi hangnemek) mindinkább való háttérbe szorulásában és a fölnyomuló polgári elemek (népszerű, nemzeti tánc és dal) mindjobban való érvényesülésében áll. Ezért lesz a kor a különböző *nemzeti* zenék teljes kialakulásának és önállósulásának korává, a tánc- és dalformák teljes kialakulásának korává és azzá a korrá, melyben a népszerű, nemzeti zene életre kelti a laikusok számára is ellenállhatatlan va-

szűz zeneműformát: az *operát*. Míg a kor arisztokratíciája — bár érdeklődéssel kíséri az általános fejlődést és bizonyos fokig befolyásolja még érzékelésével a magasabb műfajok stílusát — állandóan inkább a kevésbé népszerű fajta, a mindenkor konzervatívabb irányú muzsika hive, addig a széles közönség polgári elemének ízlése állandóan inkább az elnépszerűsítés irányába hajtja a zenei formák fejlődését. Ez a folyamat főként abban nyilvánul, hogy a tánczene elemei mind nyersebb, egyszerűbb formában érvényesülnek a műzenében és «modernebb» zene állandóan azt jelenti, hogy népszerűbb, természetesebb, közérthetőbb. Így keletkezik a XVIII. század első évtizedeiben az újabb nápolyi iskola iránya, mely az egykorú asszolasz hegedű- és zongora-irodalommal együtt már a középosztálybeli dilettantizmus teljes érvényesülését jelzi a zeneművészetben. (Nem szabad persze elfelejtenünk, hogy e korszak műkedvelői teljesen képzett muzsikusként, kiket főképp csak az különböztet meg a tényleges zenészekről, hogy nem professzionátusok a muzsikában.) Ez az irány a maga naturalisztikus, odavetett modorával (l. VINCI vagy PERGOLESI zenekarát, az ALBERTI-féle tört-akkord-kiséretet stb.) egyelőre a művészet leromlásaként jelentkezett és a nagy mesterek (BACH, HÄNDEL, VERACINI, RAMEAU stb.) csak annyit vettek át belőle, amennyit a nagyományos nagy barokk művészet stílusa még meg bírt emészteni, de éppen ez a «leromlott», népies modor lett a következő, tisztára polgári korszak stílus-világának gyökerévé.

Főműködéstere e naturalisztikus, modern iránynak az *opera buffa* (vígopera), a francia opéra

comique és az angol ballad opera; mindezek főereje népies, táncszerű dalocskáikban található, melyeknek alkalmazása a polgári cselekmények (sujet-k) levegőjéhez önkénytelenül hozzá tartozott. Míg az aránylag hideg és fönséges tárgyú opera seria (komoly opera) főközönsége a páholybérlő arisztokrácia volt, mely a XVII. század dagályos modorát konzerváló szövegeket és az érzelmeket lehetőleg schematikusan érzetető áriákat, valamint a virtuóz koloratura nyaktörő teljesítményeit kedvelte, — addig az opera buffa, mely éppen az opera seria kihumorizálásából (az intermezzókból) keletkezett, külvárosi színházakban abból a polgári közönségből élt, mely az opera seria természetellenességeinek és hideg fönségének nem volt hive, hanem naturalizmust és egyszerűséget kívánt. Távolról sem véletlen, hogy a «Contrat social», «Emil» és a «Vallomások» szerzője: ROUSSEAU írja a legelső (és hatalmas sikerű) francia daljátékot (Le devin du village, 1752); ugyanaz a társadalom-lelki fejlődés, mely ROUSSEAU naturalisztikus elveiből, a természet-jogokból, a polgárság legnagyobb forradalmának ideológiáját szűrte le, ugyanaz a fejlődés vezet a kezdő népies daljátéktól és opera buffától MOZART, GRÉTRY, GOSSEC művészetéhez. Az, hogy a polgári küzdelem előharcosai, a francia encyklopedisták és velük együtt kiváló olasz és német gondolkozók a klasszikus tárgyú operát «természetellenesnek» és nevetségesnek bélyegzik, az belevág az ancien régime elleni harcuk programjába; a régi világ ledöntésének egyik főeszköze éppen a racionalizmus volt, észszerűség és természetesség keresése, balitéletek, előjogok le-

nömlöntése minden téren. És jellemző a XVIII. század kultúrfejlődésére, hogy az opera seria mind dőbb és több elemet vesz át a győzelmes opera buffából, miáltal a század második felében már (szilaposan megszaporodik az opera semiseriák (fél-troromoly operák) száma, azoké a dalműveké, melyekben a koloratur-ária cantilénája is hajlik a népíesség felé, melyek nagy finalékat alkalmaznak és sok komikus elemet is átvesznek polgári romstohatestvérüktől. A nagy DAVIDE PEREZ (1711—1778) «componimento drammatico civile»-ének nevezi L'Amor pittore c. vígoperáját, mi ez azért érdekes, mert «az opera buffa magasabb célját, polgári opera ellentétét a renaissance-operával szemben, nyíltan kimondja» (KRETZSCHMAR, Gesch. d. Oper, 187. o.).

Az a körülmény, hogy a zeneművészet állandó népszerűsödése mind erősebb mértékben fölszínre hozta a naturalisztikus beállítású dal- és táncélemet, a XVIII. század folyamán a népies zenélés eszmevilágát teremti a műzenében. Az opera buffa és a vele egyivású más országbeli vígoperák népiessége elsősorban oly országokban teremhetett meg, hol a polgári fejlődés a nép iránt való érdeklődésig jutott (Itália, Anglia, Franciaország) s hol ezáltal a polgárság dalvilága tudatosan is táplálkozott nép-elemekből. A népiesség, mi különböző fokozataiban és színezeteiben a XIX. század zeneművészetének gyökérjelenségévé lesz, nem más, mint a polgárság nép iránti érdeklődésének, nép-protezsálásának eredménye, vagyis *népi elemek polgári ízlés szerint való átalakítása*, törekvéssel naturalisztikus stilizálásra. A népies színpad parasztjai ennél-

fogva szalon-parasztok és még a XIX. század verisztikus színpadának és zenéjének népies realizmusa is lényegesen más életfölfogásból fakad, mint a valóságos népművészet. De szükségszerűvé azért is vált a nép iránt való mind fokozottabb érdeklődés a polgárság részéről, mert ez nem vívhatta volna meg szabadságharcait a nép támogatása nélkül, mit azáltal biztosított magának, hogy mindig a nemzet és a teljes egyenlőség képviselőjének tüntette föl magát. Már a francia forradalom sem lett volna végigküzdhető a 4. rend hathatós segítsége nélkül. De éppen úgy, ahogy a polgári liberalizmus politikája csak jel-szavakban adhat egyenlőséget, valósággal azonban kénytelen bástyákat emelni a még éretlen nép politikai egyenjogosításával szemben, épp úgy a polgárság művészete sem jut el odáig, hogy valóságos népművészetet teremtsen, nem keresi a nép lelki életének valóságos összetevőit, hanem amit abból elles, azt a polgári életnézésen szűri át, a polgári kultúra céljaira idealizálja. Ahogyan az előbbi korszak zenéje a polgárság zenegyakorlatának fölszívása útján jutott főtáplálékához, úgy a polgári kultúra kora (mely bizonyára a világháborúval zárult le és 1750 táján kezdődött) legfőbb és leggazdagabb forrás-területét a népiességben bírta. A népi elem és a szubjektív elem előtörése mindig együtt járnak a kultúra fejlődésében, mert mindkettő a lelki fölszabadulás folyamatába kapcsolódva jut fölszínre: a népiesség varázsos, színpompás, behizelgő vonásai egyik jól bevált művészi eszköze lett a polgárság nemzeti-politikai szabadságharcának, mely szabadságharc az ú. n. emberi jo-

élethelyért folyt, tehát a művészetben a polgári
 élethelyiség jogaiért, a szubjektív értékek akadály-
 talanul érvényesüléséért. Népiesség és szubjektiviz-
 mus annyira egybekapcsolódnak a polgári művé-
 szetben, hogy igen gyakran abban jelentkezik az
 élethelyiség szabad megnyilatkozásának bátorsága,
 amely mértékben ereszkedik be a szerző a natura-
 listikusan népies stilizálásba. BEETHOVEN zené-
 sében a sok, hirtelenségeiben különös dinamikai
 váltás, a gyakori rögtönzésszerűség, a primitív
 zenei elemek (pl. duda-hatások, tánc-stilizálá-
 sok, népdalszerűségek) beillesztése ugyanakkor,
 immidőn népies mivoltánál és szabadság-levegőjé-
 vel fogva roppant lelkesítő volt, egyúttal a be-
 állítás merészsége révén nagyon egyéninek is
 mutatott. Még fokozottabban érvényesül e vonás
 WEBER, SCHUBERT, CHOPIN, SCHUMANN stb., vagyis
 a polgári romantika zeneköltőinek művészetében,
 akik a népiességet és szubjektivizmust öncéllá
 téptetik elő a formaalkotásban. A XIX. század-
 ban már csak aránylag csekély mértékben stili-
 zált néptáncokat jár az úri világ és a népzene
 monofoniája lesz végleg uralkodóvá a korszak
 zeneiprodukciónak. A népies hangulatok érvé-
 nyesítése éppoly forradalmivá teszi a mannheimi
 zeneirányt (1750 körül) vagy HAYDN muzsi-
 káját, mint az egykorú polgárság mozgalmait
 és népjogok hangoztatása. Ahogy a «patrióta» szó
 még a XIX. század első felében is lázadót jelent
 konzervatív kormánykörökben, úgy a népies
 stílus a művészetben is újabb lázadás volt a
 konzervatív, régi értelmű arisztokrata kultúra
 szempontjából. Ne feledjük, hogy a HAYDN-féle
 humorisztikus irány gyermekes dilettantizmus-

ként hatott az előző kor fönségre és pathosra vagy érzékeny finomságú bájra beállított zenéjének világfölfogásából nézve; az új humorisztikus irány azonban nagyrészt népies elemekből táplálkozik. STAMITZ, HAYDN stb. az eladdig lenézett és észre sem igen vett *népzenekarok* gyakorlatát emelik bele a magas művészet körzetébe. Innen van, hogy IV. Károly spanyol király «egy kontár számárkodásának» nevezi azt, amikor udvari zeneszerzője, BOCCHERINI, az új irány népies humorát érvényesítve, egyik művében «c-h, c-h-t» ismétel «félórahosszat». (L. SCHLETTERER BOCCHERINI-életrajzát.) És viszont nagyrészt innen van az is, hogy 1750 után az addigi zeneirodalom rövidesen «makulaturává» lesz (ahogy RIEMANN mondja).

Míg a barokk- és rokokó-idők zeneszerzője még legnagyobbbrészt közvetlen érintkezésben él közönségével és annak körében elért személyes sikereitől függenek életkörülményei, a polgári kor szabaddá lett művésze számára a «megrendelő» mindinkább elveszti személyes jellegét és fogalommá lesz, melyet a társadalom egésze képvisel. A művész munkássága, mint polgári foglalkozás, a középosztály uralmának idején teljesen elveszti régebbi függő színezetét, nemcsak szabaddá, de teljesen elismertté, bármily magas foglalkozással egyenrangúvá lesz, betöltője pedig a társadalom bármily magas méltóságára alkalmassá válik. Az előbbi korok művésze függő helyzete révén anyagiakban biztonságosabb viszonyok közt élt; viszont a szabad művész a maga önállóságában elveszti anyagi biztonságát és az eszmei «megrendelő» (a társad-

(lealomalom) kedvteléseinek, divatjainak, szeszélyei-
 zések, ki nem számítható viszonyok kedvező vagy
 kedvezőtlen esélyeinek annál inkább mártirja,
 minnél következetesebben használja föl szabadsá-
 gját, vagyis minél kevésbbé törődik egyéb-
 bbel, mint első sugallatával. A mesterségszerű korok mű-
 vészeinek hősiessége abban állott, hogyan tudta
 követni az ideált minden személyes megszorítá-
 sokon keresztül; a szabad művész hősiessége abban
 áll, hogyan képes az ideált követni az anyagi
 nyomor állandó fenyegetése közben is. E szub-
 jektív művész egyetlen feladatának azt tekinti,
 hogy a polgárság ősi hivatását, az aprólékos lelki
 élmények gazdag skáláját kifejtse és művészi
 meremekekké öntse. A polgári kor minden nagy
 géniusza lelkesedik a szabadságeszméért, s ő
 maga szabadsághős; hiszen a szubjektivizmus
 világfelfogása, az egyéni szabadságjogok követel-
 ésével, vert éket az alárendeltség, a hierarchia
 világfelfogásába. És végső konzekvenciáját a pol-
 gári lelki-életnek akkor vonja le a művészet,
 amikor formaalkotásában az egyes összetevő ré-
 szek (témák, harmoniák stb.) jellegzetes mivolt-
 át fölébe helyezi a formaalkotás egészének szem-
 pontja fölé (polgári romantika). Az a széles dilet-
 tans közönség, mely a polgárság hatalmával nő-
 tön-nő s mely az előző kor szakértelmével nem
 bír, ellenben a magas művészetet a társadalmi
 lét elengedhetetlen napi kísérőjeként, állandó lelki
 szükségletként kezeli, csak oly művészettel elé-
 gíthető ki, mely a közös nemzeti és szubjektív
 lelkesség hangulatából fakad, melynek élvezésé-
 hez nem kell alapos szakszerű tudás s mely bele-
 kapcsolódik a polgári lét érdeklődéskörébe. Az

ilyenfajta művészet keletkezésének alapja: *alkotó és élvező teljes lelki közössége*. A polgári kor művészete tehát csupán azáltal keletkezhetett, hogy benne alkotó és élvező egyazon osztálybeli, egyenrangú, közös múltú és jelenű egyén. S minthogy a polgárság föladata elejétől fogva az volt a zene-művészetben, hogy a népszerű (nemzeti) dal- és táncelemet érvényesítse, a legvalódibb polgári művészet: a zenei romantika elsősorban a dalt, a melodikát érvényesíti túlnyomó jelentőséggel. S minthogy a középosztály másik főjellemzője, a szellemi harc, a polgári hatalom korát a szélesen elterjedt műveltség, általános olvasottság és tudományos érdeklődés korává teszi: a zenei romantika legfőbb ága, a program-zene szorosán belekapcsolódik a polgárság irodalmi érdeklődés-körébe is; részint azáltal, hogy a képzeletet jellegzetes föliratok útján a romantikus költészet birodalmába kapcsolja és gazdagon foglalkoztatja, részint, hogy teljes programot ad, melynek szimbolisztikus festésével az élvezetet különleges módon fölhatványozza. E programzenének előbbi korok programzenéjével szemben nemcsak fokozásbeli, de lényegbeli különbsége is, hogy itt a fölirat vagy szöveg sokkal szorosabban hozzátartozik az élvezet szükségleteihez, tehát itt az irodalommal való összeköttetés determináló jellegű, míg azelőtt az irodalmi kapocs sokkal lazább volt és a programzene teljes élvezése nem kívánta az irodalom hangulataival való ismeretséget. (Előző korokban el sem képzelhető, valódi polgári zenész-típus az *irodalmár*-zenész jelensége, aminő pl. E. T. A. HOFFMANN, a nagy író, Poggi, az olasz származású müncheni rajzoló,

IO CORNELIUS, R. FRANZ, H. WOLF, de sok tekintetben
 E. BERLIOZ, SCHUMANN, LISZT, WAGNER is, kik mind
 ezerszeres szálakkal fűződtek az irodalomhoz.) Pro-
 gramm és zene ily szoros kapcsolata csakis oly kor-
 ison lehetséges, melynek közönsége a művészetet
 annyira a maga lelki életének intim belügyeként
 kezeli, hogy a művészi termékek *minden legapró-
 mosabb mozzanatára* lélekzetvisszafojtva ügyel.
 A XVIII. századbeli nagyopera közönségéről föl-
 egyezték, hogy a recitativók alatt beszélgetett, s
 csak az áriára figyelt; a polgári publikum mély
 önsöndben ügyel a zeneelőadásra és a zenedarab
 minden fordulata fontos neki. Természetes, hogy
 ily közönség sokkal aprólékosabb részletmun-
 kára tarthat számot a művek kidolgozásában s
 innen származik a polgári zeneművészet harmo-
 nikájának, ritmikájának és dinamikájának oly
 nagymértékű kifinomulása.

Az előző kor a polgári zeneelemek homofoniájá-
 nak küzdelmét vívta meg az arisztokrata korok
 kontrapunktikájával. A polgári kor zenéje a
 homofon elemek győzelmének, teljes kitombolá-
 sának kora. Jellemző erre nézve, hogy pl. WAG-
 NER «Meistersinger»-jének technikájában a «kontra-
 punktika» nagyszabású érvényesítését szokták
 ünnepegni, ez a kontrapunktika azonban teljesen
 homofon, akkordikus elképzelésen épül és nagy-
 részt csupán figuratív harmonikus letét. Ehhez
 képest még a XVIII. század második felében
 működött mestereknek homofon jellegű fugái is
 bonyolultan kontrapunktikusak. HAYDN, MOZART
 és BEETHOVEN kontrapunktikus tételeikkel csak
 művészetük egyik mellékágát képviselik, amikor
 klasszicizmusuk stílus-összefoglaló törekvése ré-

vén némileg visszanyúlnak az előző kor kontrapunktikájába; utódaiknál, a valódi romantikusoknál a homofonia még teljesebb uralmát találjuk. A régi polgári improvizált zenélés homofon kíséretű dal- és táncgyakorlatának legideálisabb magaslatra emelése a német klasszikusok muzsikája, melynek példátlan nagysága abban áll, hogy egyúttal az előző korok minden még fölhasználható értékét is beleolvasztották tökéletes formáikba. BEETHOVEN scherzóiban azokat az ősi táncelemeket látjuk legkáprázatosabb gazdagsággal érvényesülni, melyeket már az arisztokrata korokban polgári vonásként láttunk érvényesülni a nem-hivatalos muzsika területén. És nem csupán a műveltség általános követelése révén nyúl vissza a XIX. század zeneművészete az elmúlt korok zenealkotásaihoz és emeli ki azokat a feledésből (sőt egyes elemeiket reneszánsz útján föl is frissíti), hanem — mint általában a régi irodalom, tudomány és művészet alkotásaiban — a régi zeneművészet produkcióiban is ősi polgári erő: a művészek erejének érvényesülését érzi és ezért is tartja hivatottnak magát arra, hogy az európai művelődés összefoglalt *egészének* képviselője legyen. E törekvés persze nem alkalmas arra, hogy a polgári művészet eszközeivel az előző korok sajátlagos nagy művészi eredményeihez hasonlóakat teremtsen; a korszakok egymással értékben össze nem mérhető speciális osszeredményt produkálnak: a polgári művészet nem ismerheti a renaissance-kor művészetének tökéletes kiegyenlítetttségben lebegő személytelen fönségét, viszont a régi arisztokrata-korok nem ismerhették a polgári művészet vérperzselő

alkességét és meleg intimitásait. Elsősorban a régi városi zenekarok utódjai a polgári kor nagy dorchester-szervezetei: a XVIII. század folyamán a középosztály tagjai azok, kik a városi zenekarokat mindenütt kibővítik részvételükkel (sok helyütt pl. a diákság). Elsősorban a régi polgári, farskeretű zeneelőadó egyesületek utódai a polgári kor nagy hangverseny-egyletei, akadémiái és az olasz polgárság régi nevelő-intézményeinek példájára keletkeznek a polgári korszak koncertszatóriumai és egyéb zeneintézetei.

A XIX. században elterjedt technicizmus, a materializmus a polgárság hatalmi érvényesülésének ősi elemeiből: a tudományszomjúságból és a szabadgondolkodásból keletkezett; de ősi eleme a polgári léleknek a kedély is, mely az élet intim örömeiből táplálkozik, és éppen a hit csökkenésének idején, a lélek vallásos talajvesztésének következtében lett megbecsülhetetlen kincse a polgári kultúrának a szubjektivistikus művészet, mely szinte az elveszett Paradicsomot pótolta számára.

A XIX. század folyamán nagy polgári politikusok keletkeznek népvezéreké, s a polgárság nagy tudósai és művészei válnak a közélet lelki vezéreivé, kiknek egyéniségét olyan érdeklődéssel és tisztelettel követik, mint régebbi korokban legfőbb csak kiváló papokkal és hadvezérekkel tették.

Jelentős középosztállyal nem bíró nemzetek, mint pl. a keleteurópai agrár-államok, nélkülözik a normális művészetfejlődés feltételeit és mindaddig nem vesznek részt az európai művészetek kiépítésében, amíg a XIX. század nemzetközi nagyipara és világforgalma náluk is nyomósabb erejű középosztályt nem teremt. Magyarország és Oroszország polgári osztályának jelentősebb része a XIX. század derekáig idegen nemzetiségű, főképp német bevándorlók és azok utódai.

VII.

Ha csak az evolúció törvényéből indulunk is ki, széles vonásokban megrajzolhatjuk a művészet fejlődésének szükségszerű vonalát és ennek az egyidejű társadalomfejlődéssel birt összefüggéseit is valószínűvé tehetjük. Az integráció és differenciáció állandó együtthatásából következik, hogy a történelem előhaladásával az adott elemek fokozatosan összetettebbek lesznek és mind belsőbb összefüggésbe kerülnek egymással, de egyúttal mind egyénibbek is önmagukban; ebből az következik, hogy a stílusok a fejlődés által minden irányban szétválnak egymástól (nemzeti stílusok, műformák, egyéni stílusok differenciálódása), de egyúttal mindinkább több hasonlóságot, belső kapcsolatot is mutatnak egymással (az egész kultúrélet integrálódása). Megállapítható a fejlődés törvényéből, hogy a nemzeti elemek idővel mind erősebben kidomborodnak, de viszont az egyes nemzetek között mind szorosabb kapcsolat is létesül; tehát a művészetben is erősödő internacionalizmus és a nacionalizmusok fokozódó elkülönülése *együtt járnak*. Hasonlóképp megállapítható az egyéniség történelmi összfejlődéséről, hogy annak a szubjektivizmus felé kell haladnia, ugyanakkor azonban egyúttal az egyes egyéniségek közt mind szorosabb összefüggésnek kell támadnia belsőleg; vagyis, hogy a társadalom a történelem folyamán a «szabadság» fokozódása felé halad (mindig kevesebb lesz az életét szabá-

szervező, azt külsőleg megkötő törvény), viszont a társadalom összetevő elemei közt állandóan bendőbbek lesznek a kapcsolatok (mind szorosabb lesz köztük a belső összefüggés, mindinkább szaporodnak a belső kötelmek). Úgy látjuk, hogy a demokratizálódás felé történő politikai és a szubjektív irányban való egyéni fejlődés általános szabályszerűsége együtt rejlik benne a fejlődés törvényében s így bizonyos, hogy szoros összefüggésben vannak egymással. Bármely társadalomra nézve igen valószínű föltevésnek látszik, hogy minél demokratikusabb a berendezkedése, annál szabadabb a benne mozgó egyéniség s így művészetének formáló-elvei is annál nagyobb szabadságot mutatnak; vagyis, hogy minél kedvezőbb a társadalom életének külső s minél több a belső megkötöttsége, annál szabadabbak benne a művészi formálás általános elvei is és annál inkább válnak a művészet kötelmei belső kötelmekké. Ezt úgy értsük, hogy demokratikus társadalmakban aránylag nagy az egyéni szabadság, de határt szab ennek a társadalmi elemek belső, szerkezeti lekötöttsége; a szabad művészet formáit a művész-egyénség tobzódása előzetes törvények nélkül önkényesen szabja meg, de határt állított neki a megértés szüksége és a belső művészi lelkiismeret szava. Az erkölcstörténet lefolyásának határpontjai (ahogy LAMPRECHT vázolja szokot, l. Einführung 117. old.) kiolvashatók a fejlődéstörvényből: a haladás a belső nevetlenesség és erős külső kötöttség állapotából a szigorú önfegyelem és külső szabadság állapota felé tart.

Csakhogy mindezek csupán külső vázként szerepelhetnek az európai művészetfejlődés törvény-

szerűségeinek megállapításakor; mert a fejlődés irányát megszabják ugyan, de nem mutathatják ki pontosan az egyes elemek fejlődésének összefüggését és a fejlődés törvényszerű lefolyásának részleteit, legföljebb sejtethetik azokat, ha már a fejlődéstörvényen kívül a történelem lefolyását is tüzetesen ismerjük. Vagyis a fejlődéstörvény a történelem lebonyolódásának törvényszerűségeire nézve általános irányítást ad, de a törvényszerűségek részletes és pontos megállapítása csak úgy lehetséges, ha ismerjük a történelem lefolyását és ezáltal az egyes elemek történelmi összefüggését egymással. Azt, ami a fejlődéstörvény alkalmazásakor *valószínűnek* látszik, a történelem tényei teszik *bizonyossá*. Tüstént hozzá is tesszük, hogy az itt közlendő törvények csupán az európai történelem szabványait tartalmazzák; ámbár van okunk hinni, hogy általános érvényességűek, minnek kimutatása (vagy a törvények esetleges módosítása az általánosság érdekében) azoknak földadata lesz majd, akik az európain kívül más társadalmak történelmi fejlődését is tüzetes pontossággal ismerni fogják.

Láttuk az előző fejezetben, hogy a zeneművészet anyaga annál több népi elemet vesz föl és annál nyomatékosabban teszi ezt, minél előrehaladottabb a társadalom demokratikus fejlődése. A III. fejezetben pedig azt láttuk, hogy: újabb korszakok oly módon teremnek elő, hogy az előbbi korszakban mellékesként szerepelt számos tényező fontossá lesz (*a művészet technikai és anyagi megújulásának mechanikai törvénye*). LAMPRECHT is hangsúlyozza (Einführung, 142. old.), hogy a fejlődés lényege az *eredetileg meg-*

ősvő kultúr-csirák mind részletesebb kifejtésében
 ill; a művészetnek is minden későbbi eleme
 megtalálható már a fejlődés megfelelő kezdő-
 pontján, csak hogy az elemek csoportosulása, rang-
 sora és kifejtettségük mértéke változik a korral,
 vagy a művészetfejlődés belső törvényeinek ha-
 ssaása alatt, mint pedig az ezekkel egyszerre mű-
 bődő társadalomfejlődés befolyása következtében.
 A korfordulatok alkalmával tapasztalható s az
 elemek rangsorában történő föltűnő változások
 a társadalmi fejlődésnek is függvényei és pedig
 ily módon, hogy addig elnyomott, mellékesnek
 tartott szociális réteg művészi gyakorlatából ke-
 rülnek föl a legmagasabb művészet gyakorlatába
 és lesznek fontosakká oly elemek, melyeket addig
 vétevesbbé méltattak észrevevésre. Ebből a tényből
 olvasható le a *művészet fölhasználta anyag meg-
 újulásának szociológiai törvénye*: «ahogy a társa-
 dalmi fejlődés alsóbb szociális rétegeknek a ha-
 salomba való fokozatos fölnyomulásában áll, úgy
 a művészet fejlődését is alsóbb társadalmi fokról
 magasabb társadalmi fokra fölnyomuló művészi
 elemek feszítő ereje idézi elő». A zenetörténet
 vizsgálata arra is megtanít, hogy míg az ural-
 kodó zeneművészet technikájának és beállításá-
 nak sajátosságai az uralkodó társadalmi réteg ízlése
 szerint valók, addig *anyagszerzése alsóbb társadalmi
 fokról történik* (az arisztokrata társadalom dal-
 anyaga polgári származású, a polgári társada-
 lom dal-anyaga népi származású); ez azért van,
 mert az uralkodó osztályok idővel *megszűnnek
 eredeti daltermők lenni*, miután bizonyára ugyan-
 azon őserő teszi hódítóvá az alsóbb rétegek dal-
 kincsét, mely őserő az alsóbb rétegek társadalmi

fölnyomulását is előidézi. Alsóbb rétegek zenéje épp úgy táplálja anyaggal az uralkodó művészetet, mint ahogy a felsőbb társadalmak anyaga is az alsóbbak fölnyomulása által újul meg. A megújulás mechanikai törvényének egyik fontos kiegészítő mozzanata, hogy a korszakos változások alkalmával fontossá előlépő, addig mellékes elemek egyúttal mintegy kémiai változáson is átmennek: lényegükben megváltoznak; ebből az következik, hogy az alsóbb társadalmi fokról fölnyomuló művészet-elemek sem maradnak meg eredeti lényegükben, amikor elismertté válnak, hanem az újfajta művészet föltételeihez alkalmazkodva megváltoznak. A művészet autonom technikai fejlődése és szociológiai függősége állandóan *egyszerre* lévén jelen, az alsóbb társadalmi fokról fölnyomult elemek sohasem szerepelhetnek a maguk eredeti mivoltában, csak a művészet mindenkori állapotához alkalmazkodva, az addigi technikai fejlődéshez simulva. Minthogy pedig a technikai beállítást az uralkodó osztályok izlése kormányozza, az alsóbb társadalmi fokról fölnyomuló elemek nem eredeti izükben, hanem *stilizáltan* kerülnek bele az uralkodó művészet anyagába.

Alsóbb társadalmi elemek állandó fölnyomulása az európai történelemben egyúttal a *nemzetiségi* vonás állandó erősödését is önmagában rejti (mint már láttuk). Valamint a középkori uralkodó társadalom, úgy az egykorú uralkodó művészet is nemzetközi jellegű,* viszont nagy helyi

* «Je weiter wir in der Geschichte der Musik zurückgreifen, desto enger und geschlossener ist die eine Zeit, ihre Schulen und ihre Einzelercheinungen umklammernde Stilkraft und Einheit. Die Macht der Schule ist in den äl-

különbségek vannak a termékek technikai beállítása közt; a fejlődés ezzel szemben azt eredményezi, hogy mindinkább szétkülönülnek a nemzetiségek, pregnáns színekként kiemelkednek az ígygyformaságból, mialatt viszont kölcsönhatásuk növekszik: ami a művészetben úgy jelentkezik, hogy technikája állandóan nemzetközibb lesz, a helyi jellegű technikai különbségek elsimulnak, de nemzetiségi vonás állandóan kiélezettebbé válik. Mialatt a stílusok nemzeti jellege erősödik, az asszurművészet technikája nemzetközibbé lesz: ezt a szabályosságot a *művészetfejlődés nemzetiségi törvényének* nevezhetjük.

Mialatt a társadalmi fejlődés következtében a művészet is mindinkább a népi elemek felé hatol anyagában, azalatt a művészet technikája állandóan továbbfejlődik, régebbi fejlődésfokok eredményeit megőrizve, újabb fejlődésfokra hág. A művészet technikájának ezen állandó csiszolóhatása is része a kultúra szakadatlan fejlődésfolyamatának; az összkultúra későbbi állapotaiban is benne található mindazon eredmény, amit a régebbi korokban már elért volt, de nem változatlanul, hanem a társadalmi fejlődés által módosítva. Ahogy pl. a polgári kor kultúrája a renaissance eszmevilágát is magában foglalja, de azt nem eredeti szellemében ápolja, hanem a polgári kornak megfelelő kémiai változásokkal

in anderen Perioden so gewaltig, dass Schüler die Arbeit der Meister klag- und schadlos fortführen und ausführen.» (ADLER, *Die Methode*, 162. o.) «Erst seit dem Überhandnehmen der Selbstherrlichkeit der Schaffenden im XIX. Jahrhundert emancipieren sich die Künstler immer mehr von der Ortsbindung des Stils.» (u. o. 163. o.).

helyezi a maga szolgálatába (arisztokrata szempontból nézve: «eldurvítja»; polgári szempontból nézve: «intellektualizálja»), úgy a polgári művészet sem ismeri pl. a renaissance vokális zenéjének hangulatait eredeti értelmükben és a megfelelő régi technika sincs birtokában, csupán az új kor céljai szerint módosított állapotában. Épp ezért lehetetlen azt mondanunk, hogy a magasabb fejlődésfok egyúttal magasabb *értékfok* is; minden kultúrkorszak a maga szellemének szempontjából kimerítően képviseli a kultúrát és a korok egymással értékitélet szempontjából nem összemérhetők. (A korok összesége a kultúra összeségét adja, nem fokozati egymásutánban, hanem az összkultúra egyes *oldalait*, megoldásmódjait képviselve.) De azért, hogy — ha megváltozva is — jelen vannak a túlhaladott stádiumok eredményei, a kultúra későbbi állapotaiiban működő idegrendszer már tapasztalatokkal átitatottabb és ezáltal későbbi korok művészi technikája természetszerűleg magasabb fejlődésfokot képvisel (a régebbi fejlődésfokokat magában rejti). Ez a «fejlettebb» technika azonban sem nem bonyolultabb, sem nem kifinomultabb és semmiféle értelemben sem különb a kevésbé fejlettnél, még csak nem is eredményez zsúfoltságot (ahogy az ember könnyen gondolná): csupán *összetettebb*, mivel elemeinek régebbi a történelme. Ami a bonyolultságot illeti: bármely kor legmagasabbrendű művészete szellemileg a legbonyolultabb és technikájában a legkifinomultabb; ahogy a korok egymással értékben össze nem mérhetők, mivel más-más oldalát képviselik egyazon lényegnek, úgy alkotásaik bonyolultsága

vagy kifinomultsága (tehát az egyes mű színvonalára) is csak egy-egy korban belül, az ottani viszonylatokhoz mérve, állapítható meg. (Lehe-
 tetlen kérdésfeltevés volna pl.: mi bonyolultabb,
 mi kiválóbb, BACH vagy BEETHOVEN ez vagy
 az a műve? Egészen más természetű kérdés,
 vagy általános esztétikai szempontból az egyes
 korszakok teljes zeneprodukciójának színvonala
 egymással összemérhető-e; erre a következő feje-
 tet válaszol.) Ami pedig az elemek zsúfoltságát
 illeti, azt minden egyes korváltozás által szün-
 teti meg, hogy az előbbi korszak hanyatlásakor
 zsúfolttá, túltelítetté, forszírozottá vált techni-
 kát az előálló *szempontváltozás* következtében
 egyszerűsíteni átértékeli, addigi értelmében meg-
 szünteti. (E szempontváltozás egyik főeredménye
 az alsóbb társadalmi elemek fölnyomulása, mellé-
 ges mozzanatok fontossá előlépése.) A zsúfoltság
 tehát nem a fejlődés általános menetének folyton
 okozódó eredménye, éppen ellenkezőleg: a túl-
 zsúfoltság mindig annak a jele, hogy a fejlődés
 vagy újabb állapotának közelébe ért, mely a túl-
 telítettséget meg fogja szüntetni.

Ha «nehéz»-nek mondjuk a zenét, az vagy általában a
 kiváló alkotás bonyolultságát jelzi, vagy pedig azt a körü-
 lmenyt, hogy új stílusú munkával állunk szemben, melybe
 még hiányzik a megfelelő beérzésünk, és jelezheti a korvégi
 zsúfoltságot is, esetleg mindezen körülmények együttesét,
 mint ahogy RAMEAU esetében az egykorú gyilkos epigramma
 felárulja (Lully hívei adták ki; v. ö. egyébként DIDEROT:
 Rameau unokaöccse c. művével):

Si le *difficile* est le beau,
 C' est un grand homme que Rameau.
 Mais si le beau, par aventure
 N'était que la simple nature,
 Quel petit homme que Rameau!

A művészet technikájának állandó tovafejlődése és anyagszerzésének állandó összefüggése a szociális fejlődéssel együttesen adja a művészet *központi fejlődéstörvényét*: minél fejlettebb a művészet technikája, annál közelebb kerül az alsó nép művészetéhez anyagában és anyagának földolgozásában. Ezen törvényszerű összefüggésnek köszönhető, hogy a művészet megőrzi fejlődésének rugékonyságát, friss erejét, hogy az alsóbb társadalmi elemek fölnyomulásával nem válik primitívvé s viszont hogy technikájának összetettsége nem eredményez túltelítettséget. A fölnyomuló alsóbb elemek kezdetlegességét ellensúlyozza: a fejlett technika, a technika zsúfoltságát megszünteti a művészetbe lépő fölhasználatlan elemek egyszerű egészsége.

Mondottuk, hogy a polgári társadalom hatalmának s vele az egyéniség jogának kifejlődésével mind kevesebb lesz a társadalom és egyén külső kötöttsége és a rendet mindinkább a belső kötelmek tartják fönn. Természetesen közel fekszik a «szabadság» társadalmának életéhez a szabadság veszélye s így került a polgári társadalom is a XIX. század végével oda, hol a külső kötelmek erejének lehanyatlását a belső erkölcs ereje már nem volt képes kellően ellensúlyozni, miáltal a társadalom rendje meglazult, a tehetetlenség törvényénél fogva még működő államhatalom szimbolumában érvényesülve a társadalom ereje a világháborúban még kitombolta magát, de aztán az erkölcsi alapját elvesztett rend végkép fölborult és forradalmaknak, chaosnak adta át helyét. Hasonlóképen a művészet külső kötelmeit, szabályait, formális elveit is

mindinkább lerombolja az egyéniség szabadság-
 evve s azok helyébe belső, egyéni törvényeket
 helyez. A XIX. századbeli polgári társadalom
 nemművészetét legjellegzetesebben képviselő mű-
 észeti irány, a zenei romantika, legnagyobb mű-
 észzeiben tudatosan képviseli a *formai szabadság*
 szisztemjét, a «mindent szabad» elvét, ami azt je-
 lenti, hogy minden szabály áthágható, csak a
 művész esztétikai lelkiismeretének belső törvénye
 nem. Arisztokratikus társadalom csak általáno-
 san érvényes dogmák hatalmán épülhet; az arisz-
 tokratikus rend a társadalmi élet ősi alapjait (ki-
 választottság, vallás, hadsereg) nyers egyszerű-
 séggel érvényesíti. Ily társadalomban a művé-
 szet is a kiválasztottak luxusa és benne is szí-
 gorú kötöttségek, kötelező szerkezeti szabályok
 érvényesülnek, lévén a művészet mindig a kor-
 rangulat tükré. Ellenben a demokrácia a tár-
 sadalmi élet ősi elveit az egyének összeségének
 színterén körösztül érvényesíti, miáltal a tár-
 sadalmi életet sokkal részletezettebbé és bonyolul-
 tabbá változtatja. Ezért látszik minden igazi
 arisztokrata szemében a demokrácia kapkodás-
 nak és zűrzavarnak, s viszont minden igazi de-
 mokrata szemében az arisztokratikus rend ke-
 gyetlennek és merevnek. Demokratikus társada-
 lomban a művészet nagy tömegek szükséglete, s
 az ily művészet magától értetődő módon fölsza-
 badult a szerkezeti szabályok szigorú kötöttsége
 alól. A formatechnika szabadsága nem csak a
 demokratikus szellem szabadságával, de a *közön-
 ség növekedésével* is összefügg; mert minél széle-
 sebb az élvező tömeg, *annál kevésbé képzett az*
és így annál kevésbé érthet meg bizonyos pon-

tosan meghatározott előképzettséghez kötött formaszervezetet. «Nagy művészet» a fejlődés előhaladásával mindig mást és mást jelent; ami régebben fontosnak és finomságnak számított, az későbbi korokban elveszti általános jelentőségét és elmúlt korok nagy műveinek megértése mindinkább a szűkkörű szellemi arisztokrácia körébe szorul. S bár a szublimis művészet minden korban megtalálható, mert minden kornak megvannak a maga nagymesterei, de minden kor műveltségbeli *közszelleme* determinálja a legnagyobb művészek általános alkotásmódját is, hiszen éppen az a nagy művészet alapföltétele, hogy a maga korának szellemét képviseli. Ez a közszellem található föl a legszublimisebb munkákban is, s ezért van, hogy míg pl. PALESTRINA korának formaszerveztése aránylag roppantul szabályos kötöttséget mutat, addig pl. BACH korában már a művészetbe bekerült demokratikus elemek sokkal tágabb lehetőséget nyitnak az egyéni formálás akarátának; MOZART korában a szubjektív művészi akarat igen föltűnő mértékben érvényesül már az általános formakritériumok mellett, a BEETHOVEN-féle szellemben szubjektív elemek kerülnek érezhető túlsúlyba és a romantikával még inkább s mindjobban meglazulnak a művészet általános formakötelmei. (A formatechnika kötöttségének vagy szabadságának problémáját következőképen világíthatjuk meg: ha *szabályokba* foglaljuk egyes korok uralkodó formáinak közös tulajdonságait, akkor minél előbbre haladunk a fejlődés követésében, annál kisebb mértékben találhatunk ilyen közös pozitív szabályosságokat.)

Minthogy a régebbi korok művészete az arisz-

demokratikus társadalom elveihez híven kötött művészet volt, formatechnikai szabályai nagyobb törvénytanságot, egyoldalúbb mesterségbeli kiképzést igényeltek, mint a demokratikus társadalom művészetének formatechnikája. Minél kevésbé demokratikus a társadalom, annál egyoldalúbb, céhszerűbb a művészete, annál több elméleti kötöttsége van; az arisztokrata társadalom művészete sokkal kevésbé függ a napi élet hullámzásaitól és függetlenebb a tömegek tetszésétől, ezáltal elszigeteltebben fejlődhetik és könnyebben válhatnak alkalmassá nagy, általánosan érvényes szabályosságok technikai körösztülvitelére. E régebbi korok művészi hangulatvilága azonban nagyszabású, általános érzelmek érzetelésében merült ki, nem ismerte az érzelmi hullámok aprólékos festésének föladatát; csakis ily művészetnek felel meg az akkori technika, mely nem ment még át az individualizmus korszakainak rétegeződésén és viszonylag fejletlen, kevésbé összetett volt még. Ellenben a demokratikus korok művészete szoros összefüggésben áll a tömegek napi mozgalmával és része ezen mozgalmaknak, úgy hogy már csak az általános megértetés szükséglete folytán sem bírhat előzetes szigorú szabályoktól kötött formaszerkezettel; a művész a társadalmi élet egyik aktív mozgatója lévén, munkássága sem lehet elszigetelt, céhszerű, általános szabványokat érvényesítő, hanem nyomát viseli az a közélet forrongó hangulatainak és alkotója mondandóit szabadon, a bármikori lelki helyzetből merített formaproblémák megoldásával érvényesíti. De minthogy a szabad társadalom szabad egyénisége a lelki élet hullámzásainak

részleteiből meríti művészetének legjellegzetesebb erejét, fejlettebb, összetettebb művészi technikára van szüksége, mely alkalmas ezen föladat minuciózus elvégzésére. Ezért a demokratikus társadalmak művésze nem szorul céhszerű, egyoldalú kiképzésre, sokoldalúbbá lehet, mert erejét nem veszi igénybe kötelező formaszabványok követése; technikája szabadabb, egyénibb és egyúttal fejlettebb. A XIX. század programmenéje is annak a művészi tudatnak eredménye, hogy a zene fölszabadult az általános kötöttségek alól és hogy a fölszabadult egyéniség beleélheti magát *bármibe*, hogy azon köröszül érvényesítse szubjektív érzelmvilágát. Általában a formatechnika szabadságának fokozódásával jár a formaképző hangulatok típusainak, minőségeinek roppant megszorodása; míg egy-egy hangulatsajtán belül az esztétikai lehetőségek száma mindig végtelen, addig a hangulatsajták lehetőségeinek száma egy-egy kultúrán belül nem az, mivel a szubjektív élet fokozódásával szaporodik.

Látjuk tehát: a társadalmi berendezkedés összhangulatát tükrözi a művészet formaberendezkedése; arisztokratikus korok és művészetük rendezett összetartása nagyszabású általános szabványok érvényesítése által lehetséges, demokratikus korok és művészetük rendezett összetartása részletezettebb, egyénibb szabványok érvényesítése által lehetséges. A társadalmi élet szellemének kötöttsége az osztályok és egyének egymáshoz való viszonyát pontosan meghatározó törvényekben nyilvánul. A formaképző hangulatok kötöttsége a művészet gyakorlatát meghatározó *szabályok* alakjában nyilvánul. Minél demokratikusabb a kor

társadalmi élete, annál *egyéni*bbe, tehát belsőbbé lesznek a formaképzés szabályai, annál kevesebb általános érvényű szabályt írnak elő a művészi életre. Minél dogmatikusabb a kor világnézlete, annál szigorúbban kötött a művész formaalkotását befolyásoló művészi világnézet is. Demokratikusabb korok formahangulatai tehát szabadabbak, egyénibbek, minőségek tekintetében megszaporodnak és fejlettebb technikát kívánnak.

Ha most összefoglaljuk a művészetfejlődés megismert törvényszerűségeit, azt látjuk, hogy:

minél előbbre haladunk a társadalmi fejlődés körülményeiben, azaz minél demokratikusabb a társadalom berendezése, annál szabadabb a formaszerkesztés, annál összetettebb az elemek használata (vagyis: annál szabadabb és egyúttal fejlettebb a formatechnika), annál intenzívebb a népi elemek felhasználása, annál egyénibb és annál nemzetibb a stílus, annál fejlettebb a technika általános kiegyenlítődésének és nemzetköziségének, a stílusok kölcsönhatásának állandó változása mellett (a művészetfejlődés szociológiai törvénye). Hozzátehetjük ehhez, hogy nagyobb tömegek kultúrális szerepének növekedtével a fejlődés tempója is bizonyára állandóan gyorsul. Ez itt közölt törvény az egyes korszakok alkotásainak összeségét reprezentatív egésznek tekinti és egy vonatkozik a fejlődés általános menetére. Nem alkalmazható tehát egyugyanazon korból kiválasztott bármely két művészi termék összehasonlítására; egyes korszakokon belül ugyanis a fejlődés hullámváltozásai (fluktuációi), főleg a korábbi hanyatlás alkalmával, időleges visszafejlődést is állíthatnak elő, melyek azonban a törvény általános érvényességét nem érintik.

BEFEJEZÉS.

Miután a művészet és a társadalom összefüggéseit nagyjában megvizsgáltuk, fölmerülhet még egy kérdés, melynek megoldása alkalmas arra, hogy a kutatást megkoronázza és a kultúra legfőbb céljára mutasson rá. Ha nem állunk hedonisztikus alapon, csak egyetlen végleg maradandót találhatunk a kultúrákban, s ez az *etikai tartalmuk*. Meggyőződésünk, hogy a tudomány fejlődésével ki lesz mutatható az etikai erőnek éppen oly realitása és örök energiaként való fönnmaradása, mint más természeti erőké. Egyelőre csak azt tudjuk róla, hogy a világ leghatalmasabb mozgató energiája, mely «titokzatosan» érvényesül ugyan, de az Istenfogalom, a vallás szülője és minden valódi haladás ébresztője. Az erkölcs célja: a jó követése; ellenőrző szerve: a lelki ismeret, ez a pontos műszer, mely mindenkiben megvan, de legtöbbször a napi élet materialisztikus lelki nyomorának szorítójában senyvedve és amelynek tudatos kifejelettsége az emberi nagyság legfőbb kritériuma. Az egyes korszakok értéke is etikai tartalmukban keresendő s ez a társadalom lelki életében világosan megnyilvánul, első sorban nagy egyéniségek működése útján, kib-

egészséges korokban a társadalom legfőbb törekvéseit képviselik. Világos, hogy a társadalmi életet ily módon szoros kapcsolatban van a művészetek életével s a művészeti megnyilvánulás is azon utak egyike, melyeken a kultúra erkölcsi szerepe napvilágra jut. *Teljesen erkölcstelen korok sincsenek.* Még a kultúra teljes fölbomlásának idején is mindig vannak oly rétegei és egyénei a társadalomnak, kik az uralkodó erkölcstelenség nagyszabású ellenhatásaként egy új kultúra magvait igyekeznek elhinteni; így volt ez az alexandriai, így a byzanci korban is. S hasonlóan minden kornak van oly művészete is, mely a nagyság, tehát erkölcsi komolyság és nagy tárgyi képszerűség próbáját elbirja; az ily művészet pedig mindig etikus törekvések egyik legbeszédesebb képviselője, kifejezője. Nagy művészete tehát oly kornak is van, mely tartalmának túlnyomó részében erkölcstelen és hanyatló kultúrát képvisel, de a nagy művészet — ha anyagi föltételeit esetleg az erkölcstelen társadalom fényűzéséből meríti is — belső lényegében mindig a kevesek, a ritkaságszámba menő derekak erkölcsének erején épülhet csupán; a kultúrfejlődés erkölcstelen, hanyatló idején e kevesek azonban nem vezető egyénei a társadalomnak, hanem ellenzéke annak és már egy új kultúra megalapozásán fáradoznak.

A komoly vagy nagy művészet produkciói közt természetesen értékfokozatok vannak s ezen értékfokozatok kiesnek a nem-transzcendens esztétikai kategóriák köréből. A szűkebben határolt esztétika alaptörvénye ugyanis, hogy minden művészi munkát a maga különleges céljának megfelelően kell mérlegelni, vagyis, hogy minden művészi munka

aszerint jobban sikerült vagy kevésbbé sikerült, hogy a benne rejlő művészi akarat jobban vagy kevésbbé érvényesül-e általa. Eszerint az etikai értékére nézve legsilányabb zene is lehetne tisztán esztétikai szempontból tökéletes, ha végső művészi célját (pl. egy bordélyházi táncangulat ki-merítését) hiánytalanul eléri. Ellenben mihelyt az emberi nagyság, vagyis erkölcsi nagyság jelentkezését keressük a művészet jelenségeiben, nem nélkülözhetjük az etika szempontját és ha általános értékfokozatokat keresünk a művek között, csakis a művekben található kisebb vagy nagyobb etikai érték adhatja meg számunkra a fokozatokat. Ahhoz, hogy etika és idealisztikus esztétika összefüggését meglássuk, szükséges először is, hogy a művészet megalkotásának legfőbb tényezőit fölismerjük. E legfőbb tényezők: az egyén, mely alkot, a technika, amellyel alkot és az anyag, amelyet megformál. Szükséges azután, hogy az erkölcs legfőbb követelményével megismerkedjünk. E legfőbb követelmény: *az egyén alárendelése* a világ-lelkiismeretnek, vagyis annak a magasabb akaratnak, amit Isten nevével szoktunk jelezni. Minél inkább engedi, hogy egyéniségének önző hajlamai érvényre jussanak, annál rosszabb az ember, minél inkább követi az örök tervet, melyben az emberiség egy nagy egészként, testvérisült egységként szerepel, annál jobb az ember. («Die Individualität ist Sünde, die Heiligkeit ist Gott» — ez a régi német misztika álláspontja WINDELBAND interpretációjában. *Gesch. der neueren Philosophie*, 6. kiad. 30. old.) Már most azt látjuk, hogy a legkiválóbb mesterek épp azáltal oly nagyok, hogy munkás-

nyugukból lehetőleg *kiküszöböljük az egyéni önkényt* lo: oly harmoniát állítanak elő az alkotás össze-
 ötvő elemei közt, hogy az alkotás elsősorban ezt
 ad harmoniát magát tükrözi, vagyis a Szépnek oly
 rosvont és zavartalan szemléletét adja, mely az
 örökéletű eszmék körébe vonja az élvezőt. Mint-
 gogy művészi munka csakis az alkotó egyéniségén
 keletkezhetik s minél kiválóbb a mű, egyúttal
 annál egyénibb is, lévén a nagy mesterek eo ipso
 goppantul pregnáns egyéniségek, — ahhoz, hogy az
 egyéniség vonásai oly nagy harmoniával olvad-
 ssanak bele az örök Szépnek valamely ideájába:
 s az alkotó léleknek oly hatalmas fokú *belső fegyel-*
esszerezettségére van szükség, mely csak ezen lélek
 állásos *rendezettségén* nyugodhatik. Itt az egoisz-
 tikus életszemléletnek a testvéri, etikus életszem-
 lélet alá történt rendelésével van dolgunk. És
 minél tökéletesebb az egyéni érzéstömeg és az
 örök formaeszmé harmoniája, vagyis az esztétika
 speciális nyelvén szólva: minél erősebben jut
 érvényre a műben a *forma teljességének*, a kon-
 cepciónak szempontja, minél jobban alárendeli
 magát a rész az egésznek, *annál klasszikusabbnak*
 mondjuk az alkotást. Minél inkább érvényesül-
 nek a műben külön-külön a forma egyes össze-
 tevő elemei (melodika, harmonika stb.) a teljes
 koncepciótól elvonatkoztatva, minél inkább él-
 sevezhetők ezek külön-külön, minél kevésbé olvad-
 ssanak bele a forma egészébe, annál élesebben ki-
 emelkednek az alkotó egyéni vonásai az örök
 forma-eszmétől függetlenül, annál nagyobb a
 diszharmonia egyéni lét és öröklét között, annál
 önkényesebb, egoisztikusabb, *etikailag értéktele-*
sebb, s ahogy elnevezni szokás, *annál romantiku-*

sabb az alkotás.* Ily értelemben véve minden alkotás klasszikus és romantikus *egyszerre*, mert mindegyikben szerepel valami forma-eszme, mely a mű tervét intézi, és mindegyikben találkozunk egyéni vonásokkal, melyek az alkotó önvallomásaiként a művészi munka vérkeringését adják. De éppen úgy, ahogy az etikus élet ideáljához emberi képességgel eljutni nem lehet, s ahogy az önzést nem lehet oly fokúra emelni, hogy az egyénben minden erkölcs megszűnjön: a tiszta klasszicizmus és tiszta romanticizmus is csak képzelt határesetek, melyek között a lehetséges művek koncepciói mozognak, s a megítélésnek csupán *fokozati* különbségeket áll módjában megállapítani. E fokozatok megállapítása tisztára esztétikai eszközökkel történhetik: azt ugyanis a gyakorlott esztétikus pontosan megállapíthatja, hogy a mű megkívánt *élvezése* akkor tökéletesebb-e, ha részleteinek tetszetősségére ügyel *első-sorban*, vagy pedig ha ezeket inkább egymás közti vonatkozásukban figyeli, *főként* a szerkesztés egészére összpontosítva szépérzékét.

Tudva, hogy a művész nagyságának egyik legfőbb tényezője az is: mily tökéletességgel képviseli *a maga korát*, a klasszikusabb és romantikusabb alkotásmódnak lelki gyökereit a korszakok társadalmi életében is meg kell találnunk. Bizonyos, hogy a klasszikusabb alkotások képviselik az illető korszak társadalmának legmagasabb erkölcsi értékeit és hogy a szellemet irá-

* Ez igazsághoz már BODNÁR ZSIGMOND is igen közel járt; l. HORTSY PÁL: Régi magyar alakok (Pesti Hirlap, 1922. febr. 1.).

osztó társadalmi osztály szigorú és szilárd etikai
 elveivel a legszorosabb összefüggésben állnak.
 Bizonyos, hogy a romantikusabb alkotások
 mindig a társadalom etikai elveinek fölbomlásá-
 val vagy még ki nem alakultságával függnek a
 legszorosabban össze. Így tehát romantikusabb
 alkotásmódra általában a korszakok kialakuló és
 felbomló időszaka legalkalmasabb, míg a klasszi-
 kusabb irányzat legfőbb időszaka az, melyben a
 korszak erkölcsi alapjai még friss erejükben áll-
 nak. Valószínű, hogy az új társadalmi réteg poli-
 tikai fölnyomulása, mi megelőzi az új erkölcsök
 megjelenését, legelőször is romantikát termel;
 avagyis mindig az addigi vezető réteg erkölcsi-
 elveinek elgyöngülése és fölbomlása nyit ajtót az
 előbbi réteg fölnyomulásának. E folyamatnak
 van oly stádiuma, amikor a vezető társadalom
 szabadatosan is megnyitja szilipeket, csak éppen az
 addigi fő-elvekből nem enged (menteni akarván
 a még «menthetőt»), miáltal erkölcsi erjedés,
 zavar és főleg külsőséges erkölcs áll elő. Az így
 előlevező stílushullámzások pontos leszögezése
 megnehegyezné a zenei stílustan részletes kifejtését
 és a társadalomtörténettel való tudományos össze-
 kötését. Bizonyára erős hullámzásokat és nagy
 regionális különbségeket lehetne így módon az
 egyvonalú közösségeken belül megállapítani; a
 művészetek összeségét nézve és országonként meg-
 tekinthetnénk nagy időbeli eltolódásokkal léphetnek
 föl a tipikus klasszicizmusok és tipikus romanticiz-
 musok, részben az adott helyi viszonyok alakul-
 ása szerint, részben pedig a nagy mesterek egyéni
 hajlamai szerint. Azonban egy-egy koron és egy-
 egy művészetben belül nagyjában egyazon idő-

tájra összpontosul a korszak legfőbb klassziciz-musa, minek oka bizonyára a társadalom és az illető művészet speciális egymásrahatásaiban keresendő. De a legfőbb klasszicizmusok időszakában mindig teremnek tipikus romantikus alkotások is, ami azt jelenti, hogy a társadalom erkölcsi szilárdsága és ingatagsága, legmagasabb és kevésbé magas erkölcsiség történelmileg mindig egyszerre van jelen, s a főkérdés csak az marad, mikor és melyikük *túlnyomó* a vezérlő rétegekben. Legtipikusabb klasszicizmusok a zene-történet ismertebb periodusaiban:

a XV. század közepe táján (OKEGHEM); JOSQUIN és a 3. németalföldi iskola már inkább romantikus és jelzi azt a társadalmi chaost, melynek zenei erkölcsait a tridenti zsinat (1545—63) kifogásolja;

a XVI. század közepe táján (PALESTRINA, WILLAERT); MARENZIO és a madrigalisták inkább romantikusok és előkészítik a következő korszak zenéjét. A klasszikus Lassóban igen sok romantikus vonás van;

1700 körül és után (CORELLI, SCARLATTI A., BACH, HÄNDEL, RAMEAU); TARTINI, LECLAIR, PERGOLESİ stb. inkább romantikusok és részben elpuhult erkölcsöket, részben (PERGOLESİ) forradalmi irányt képviselnek;

1800 körül (HAYDN, MOZART, CHERUBINI, BEETHOVEN); SPOHR, SCHUBERT, ROSSINI, WEBER stb. már inkább romantikusok.

«Classici» az ó-korban az első vagyoni osztályba tartozó római polgárok neve; innen átvett és megváltozott értelmében (az alexandriai grammatikusok Canon-ja szerint) az elsőrangú írók megnevezése. Európában a «klasszikus» szó

beregetileg az ókorit jelenti, később az ókori szelleműt, a klasszikus plasztikusságra és általános emberire törekvőt (minő a renaissance szelleme vagy a francia forradalom körüli idők művészeti iránya). A klasszicizmus fogalma mint a romantizmus esztétikai ellentéte csak a XIX. században keletkezik. Romanticizmus eleinte (a XVIII. század végén) csak regényes, érzelmes irányzatot jelez és pedig elsősorban az újfajta irodalom irányát. Hasonló értelemben nevezi a színdramatikai írásaiban WEBER romantikusnak MOZARTOT. Nagy művész, akármilyen irányú legyen is működése, csak nem mindig reformátor. De a reformátorság fajtája szerint más-más, hogy az illető mester inkább klasszikus-e vagy inkább romantikus. A klasszicizmusra hajló nagy művészek főbbnyire retrospektív összefoglalók is, míg az inkább romantikus alkotók főképp csak újítók, forradalmiak. Ezért korokon a klasszikus mester gondolkozása a kibékítő, mindent átfogó bölcseséttel, viszont a romantikus lélek a nyugtalan keresés szellemével; ezért hangsúlyozza a klasszikus az általánost, a romantikus a kivételest. Itt, a kérdés végső lezárásúrában két ősi principiummal van dolgunk, a Lényeggel, amely független a dolgok megjelenésformájától és az érzéki világ elaprózódó tarkaságával, az Esetlegesssel; már most szerint klasszikusabb vagy romantikusabb a művészet, hogy a két ősi elv közül melyik felé mutat törekvésének iránya, melyiket ragadja meg inkább.

Minthogy a mesterségszerű alkotásmód és az azt létrehozó idők szelleme kevésbé ismeri az egyéni törekvések érvényesülését, mint a szabad művészet és korszellemé, természetes, hogy a régebbi korok inkább hajlamosak a klasszicizmusra, mint a romanticizmusra. A régebbi korok főlbomló időszakai a nemzeti szellem harcának alakjában jelentkeznek, vagyis ott az «egyéni» törekvéseket az általánossal szemben a nacionalitás forradalmi ereje képviseli (l. a chanson-irodalmat a XV., a madrigal-irodalmat a XVI. században). De a régebbi korok túlnyomó klasszicizmusában több a konvencionális vonás, mint az

újabb korokéban; a régebbi korok előtérben levő konstrukcionális elve természetszerű folyománya oly társadalom életének, mely teljes szerkezetében külsőségesen is képviseli a vallásos hierarchia szellemét, tehát abból folyólag *az egyén alárendeltségét magasabb szempontoknak*. Viszont a polgári kor a maga hangsúlyozottan szubjektív lelkületével elsősorban romanticizmusra hajlik, s ahogy a régebbi korokban a klasszikus alkotó-időszakokat követő romantikus reakció a kivételes jelenség, úgy a polgári korban a kivételes, a tüneményszerű, a különös föltételek találkozásából keletkező: a klasszicizmus. Míg régebbi korokban vagy csupán rövid periodusok tisztán romantikusok vagy pedig a romantikus áramlatok csupán mellékágak az uralkodó klasszikus folyamok mellett, addig a XIX. század csaknem a maga teljes egészében romantikus művészettel telített, lévén ez a természetes megnyilatkozásmódja. Már az utolsó klasszikus, BEETHOVEN, művészetében is annyi a tipikusan romantikus vonás, hogy általában őt jellemzik a valódi polgári romanticizmus megindítójaként. (Látható, hogy míg a régebbi korokban az erkölcsiség túlnyomóan előtérben áll, de konvencionális általánosságokba foglalva, addig a polgári szabadság inkább erjesztőleg hat az erkölcsökre, azonban ott, hol azok mégis erőteljesen uralkodnak, tisztán az egyéni akarat eredményeképp vannak jelen.) Egészen más megítélés alá esik a többnyire romantikus időszakokban megnyilvánuló *klasszicisztikus* alkotásmód, vagyis az az irány, mely a letűnt klasszikus művek formális szempontjait érvényesíteni kívánja oly időszakban is, melynek

általános lelkülete nem hajlamos már a klasszicizmusra. Ez az irány igen tiszteletreméltó annyiban, hogy a letűnő régi erkölcsökre kíván támaszkodni és tudatosan ellensúlyozni akarja a fölbomló erkölcsiségű koroknak a régi szempontból nézve «romboló» szellemét; másrészt azonban a klasszicisztikus irányú művészek a maguk maradiságával roppant egyoldalúságot képviselnek, amidőn nem látják, hogy ami a régi szempontból romboló, az az új, kialakulásban lévő világ szempontjából építő irány. Ezenkívül pedig a klasszicisztikus konzervatizmus sohasem áll az uralkodó korszellem alapján, mindig mellékvágányokon mozog, hamis szellemi arisztokratizmust képvisel és minthogy ellenzéke az uralkodó «erkölcstelen» hanyatlásnak vagy chaosnak, okvetlenül pesszimiztikus hajlamú. Azáltal, hogy a klasszicisztikus irány tudatosan kerüli az egykorú alkotásmód újításait, illetve azokat csak nagyon válogatva fogadja el, de viszont ama klasszicizmus szelleme, melynek hódolni kíván, nem eleven erő már, mert társadalmi létfeltételei legnagyobb részt megszűntek, a klasszicisztikus művek főként forma-schemájukban, külsőségekben követik mintáikat, melyeknek forró életteljessége helyett merev és hideg vázakat nyujtanak, vagy pedig az újabb kor szellemét igyekeznek az avult klasszikus *keretekbe* belekényszeríteni, miáltal felemás munkák születnek. Látható, hogy e törekvés nem más, mint a művészetre történt vetítése ama mindig megismétlődő jelenségnek, hogy a jónak bizonyult régi erkölcsöket fönntartani igyekeznek oly korokban is, melyek már újabb erkölcsök felé törnek. Főképviselei ez iránynak mindenkor

elsősorban a *tanító* személyek; tanítani ugyanis csak kész és befejezett dolgot tanácsos, minek folytán forrongó időkben a paedagógia csakis konzervatív lehet. Ezért szoktuk meg általában, hogy iskola és élet közt ellentét van, hogy a tanító «vaskalapos» és olyanra oktat, amit az élet gyakorlatára elavultként hamarosan elsöpör. Másodszorban főképviselői a konzervatizmusnak a tudományos egyesületek hasonló okokból. A XVII. század óta, tehát a hierarchia tekintélyének megtörése óta, az arisztokrácia és papság legnagyobb része a mindenkori maradi szellem legfőbb őre. A klasszicisztikus művész-epigonok is a konzervatív politika hívei és így ellenségei a föltörekvő társadalmi réteg hatalmi ambíciójának; közönységük legtiszteletreméltóbb része pedig az a társadalmi kisebbség, mely a letűnt erkölcsökhöz etikai meggyőződésből ragaszkodik. Főbb példái a klasszicisztikus maradiságnak: a római iskola egyházi iránya PALESTRINA után, mely idővel teljesen megmerevül és elveszti minden összefüggését a korszellemmel (a nagy VITTORIATÓL kezdve a XIX. századig a római egyházi iskola tagjai, vagy pl. a német J. J. FUX, a XIX. század caeciliánusai stb.), a XVII. század protestáns mestereinek kontrapunktikus motett-stílusa (mindkettő a régi vallásos szellem főntartásának jegyében); a LULLY-féle irány a francia operában LULLY halálától RAMEAUIG (mint a «valódi» francia szellem képviselője az olasszal szemben); a XVIII. század 1. felének olasz hangszeres-iránya (a CORELLI-, G. B. VITALI-féle klasszicizmus utódjai: VERACINI, GEMINIANI, DALL'ABACO stb.); a XVIII. század opera seriája (a SCARLATTI A.-féle

nápolyi irány megmerevedése); a XIX. század klasszicisztikus hangszeres szerzői (tisztá epigonok: HUMMEL, ONSLOW stb.; klasszicisztikus romantikusok: MENDELSSOHN, BRAHMS, részben VOLKMANN stb.) és MOZARTOT utánzó operaszerzői (pl. URSPRUCH). Míg a XVII. és XVIII. század mesterei a régi és új stílust többnyire egyidejűleg művelték, az egyházi zenében a régít mintegy lelki üdvösségük megmentésére (ennyiben tehát *naiv* klasszicisztikus irány), a világi zenében pedig bizonyára nagyrészt az arisztokrácia ízlésének szolgálatában, — addig a XIX. század klasszicisztikus művészei főleg nagyobb lélekzetű munkáikban kizárólagosították ez irányt. Legértéktelenebbek köztük a tiszta formalisták, legkiválóbbjaik azok a romantikus mesterek, kik egyezkedő utat kerestek az epigonság és új irányok között, mert ezeknél a schematizmus lett formaváz legalább jórészt korszerű tartalommal telített. De minthogy a MENDELSSOHN- és BRAHMS-iskola nagyobbszabású formái ily módon — mint már jeleztük — felemásokká lettek (retrospektív formaváz új tartalommal), azok kevesebb erővel képviselik koruk romanticizmusát, mint az oly mesterek művei, kiknek divinációja a korszak hangulatának megfelelő nagy formákra rátalált (részben SCHUBERT, WEBER, CHOPIN, SCHUMANN, s főleg BERLIOZ, LISZT, WAGNER); a klasszicizáló romantikusok csak kis formáikban alkottak maradandót, hol ugyanis teljesen eredetiek és így formaeszmében egységesek birtak maradni.

Tekintettel arra, hogy minden korszaknak megvannak a maga klasszicizmusai, melyek összegzése a korszak legmagasabb szellemi teljesít-

ményét adja, az egyes korok mind külön-külön egy-egy csúcsát állítják elő az összkultúrának, egy-egy oly megoldást, mely *a maga szempontjából* a lehető legmagasabbrendű. Az a csúcspont, mely egy-egy korban a klasszicizmusok eszmei egyesítése útján képzelhető, az illető kor társadalmi lelke szempontjából a legmagasabb megoldás, mely semmi módon fölül nem multható. S az összkultúra nem oly egységes és egyvonalú fejlődés eredménye, melynek történelmi végső állomása egyúttal a legmagasabb érték képviselője is, mely tehát állandó fokozás útján jut tetőpontjához, hanem az egyes korszakos tetőpontok összefoglalása adja az összkultúrát, mely tetőpontok egymással abszolút értékükre nézve aligha mérhetők össze. Az egyes korok osszeredményeinek értékviszonya csak akkor volna megállapítható, ha pontos mértékünk volna arra nézve, hogy az európai szellem lényege milyen fajta társadalomban érvényesülhet a maga alaptermészetének leginkább megfelelő módon; azaz, ha meg lehetne állapítani, hogy a keresztyén kultúra végső törekvései mely korszak belső szerkezetével állnak legigazabb rokonságban. Ha a kérdést ily alakban tesszük föl, úgy találjuk, hogy egy oly korszak sincs, mely az összkultúra lényegét kimerítően érvényesíthetné, hanem mindegyik a maga beállítottságához képest valósítja meg az összkultúra bizonyos lehetőségeit. Minden kor más-más oldalról világítja meg egyazon lényegét, más-más talapzatra helyezkedve; s ezen talapzatok nivójának összemérésére semmiféle biztos módszerünk nem lehet, minthogy nincs az az abszolútum, amihez mérhessük az egyes magas-

gíágokat (az általános etikai abszolútumon kívül, ini azonban nem fokokra berendezett kultúrmér-
 lések). A kor maga lehet csak mértéke önmagá-
 laiak. Csak amidőn oly korszak áll elő, mely az
 saisszkultúra alapeszméjét *elejti*, annak érvénye-
 stítésére nem törekszik többé, melyben idegen
 luxkultúrelemek elnyomják a sajátlagosakat: be-
 észélhetünk a kultúra megromlásáról, általános
 leledakenciájáról. A lehanyatló kultúrkorok szel-
 meemi munkája azonban az általános emberi fej-
 bődés szempontjából szintén igen jelentős, mert
 ezek a periodusok szokták a nagy összefoglaló
 műveket teremteni, melyek az elvirágzott kul-
 túra legnagyobb értékeit leszögeznek s azokat a
 rőjövendő nagy kultúrák számára letéteményezik.
 A (Azt persze, hogy mikor ért el valamely kultúra
 a hanyatlás állapotába, az illető kultúrán *belül*
 élő egyén nehezen tudhatja.) Minden korszaknak
 megvannak a maga nagy fényei és nagy árnyékai;
 az arisztokrata korok hatalmas megoldásokat te-
 remtenek a képzőművészetekben, de ezekért vi-
 szont a jobbagyság intézményével és az egyéni
 élet bizonytalanságával kell megfizetniök; de-
 mokratikus korok szélesebb rétegeknek adnak
 jólétet és művészetet, de kultúrájuk extenzitása
 (mi szintén nagy eredmény) lehetetlenné teszi a
 nagy luxus kápráztató képzőművészeti megoldá-
 sait. Sem a feudalizmus, sem a demokrácia nem
 lehet *végcélja* az európai társadalmi berendező-
 désnek, csak egy-egy ideiglenes formája. S ha a
 keresztyénség eszmevilágának érvényesítésére gon-
 dolunk, meg kell állapítanunk, hogy az abban
 foglalt testvériség-eszme megvalósítása irányában
 egy *eljövendő* európai kultúrkorszaknak kell még

döntő lépéseket tennie; ha ugyanis elismerjük, hogy az európai kultúra végső célja a keresztyén-ség eszmevilágának érvényesítése. Már csak ez oknál fogva sem beszélhetünk az európai kultúra végének aktualitásáról, ahogy azt O. SPENGLER teszi («Der Untergang des Abendlandes» c. művében). SPENGLER a demokrácia kultúráját pusztá civilizációnak bélyegzi, BEETHOENT a dekadencia felé vívó átmenet legtipikusabb képviselőjének mondja, miután a zenetörténet tető-pontját a XVIII. századba helyezi anélkül, hogy a tetőpontot jellemezné vagy pontos helyét megállapítaná. SPENGLER szerint BEETHOVEN a «forma» szétzúzója, ki nem alkalmas már «a nagy stílus» képviselőjére; «a XVIII. század hangszeres nagy formájának (így!) szétrombolója, mert abban a világvárosi, modern lélek barbár bősége nem volt többé megfékezhető.» (Hogy az író zenetörténeti adatai gyakran hamisak és naivan alkalmazottak, azt A. EINSTEIN állapítja meg a Zeitschrift für Musikwissenschaft-ban, III. évf. 1. sz.) Mint-hogy az író abból indul ki, hogy a demokrácia kultúrája hanyatlás, kénytelen a polgári demokratikus eszmék izzásának korában élő klasszikus BEETHOENT a kultúrából az értéktelen civilizációba való átmenet egyik főemeltűjeként jellemezni. Ilyen tarthatatlan eredményekre jutunk, ha az egyes — még specifikusan keresztyén-európai — korszakok általános kultúrmunkáját más korokénál *magasabbra* értékeljük, vagyis ha önkényesen készített és önkényesen meghatározott fogalmakat helyezünk gondolkozásunk alapjául, minő a «kultúra» spengleri fogalma.

Művészettel szemben kultúrtörténeti ítéletünk

csak esztétika segítségével jöhet létre; s
 esztétikai ítéletünk is csupán akkor lehet meg-
 felelő, ha a korszak szellemének történelmi szem-
 pontját is alapul vesszük. Kultúrtörténeti szem-
 pontból a korok egy bizonyos művészete sem
 összemérhető össze értékben más korok ugyanazon
 művészetével; LASSO zenéje, mint a kultúra egy
 bizonyos korszerű állapotának kifejezése, nem
 összemérhető össze BEETHOVEN zenéjével. Tiszta esz-
 tétikai ítélethez csak akkor juthatunk, ha sikerül
 oly szempontot találnunk, mely *független* a mű-
 vészet korszerű megoldásmódjaitól, tehát függet-
 lenen maguktól a művészi termékektől is. Ilyen
 tisztára esztétikai szempont: a művészet általá-
 nos ideálja vagy a művészet általános alapfölté-
 telei. Ha a korszerű művészi megoldásokat is a mű-
 vészet általános ideálja felé való törekvéseknek
 fogjuk föl, vagyis korszerűségüktől *eltekintve* csu-
 pán esztétikai oldalukat *tekintjük*, akkor sikerül
 oly közös nevezőre hozni a korok művészi alko-
 tásait, melyen azok értékben összemérhetők.
 A nagy klasszicizmusok, e szuverén csúcspontok
 is összemérhetők abból a szempontból, mily mér-
 tékben voltak meg föltételeik az ideál legmaga-
 sabbrendű követéséhez. Az egyes művészetek
 belső, esztétikai föltételei ugyanis bizonyos korok
 szellemével inkább harmonizálnak, mint más koro-
 kéval. Bizonyos korok szellemének képviselőit
 tehát bizonyos művészetek alkalmasabbak, mint
 más művészetek és bizonyos korokban bizonyos
 művészetek eszmei tisztaságukat jobban meg-
 közelíthetik, mint más korokban; ezáltal aztán
 az egyes klasszicizmusok közt egy-egy művésze-
 ten belül *értékfokozatok* állapíthatók meg. A kö-

zépkor világfölfogása az építészet virágzásának kedvezett első sorban; a renaissance-é általában a képzőművészetek számára adott oly előnyös föltételeket, minők azóta sem álltak elő többé számukra. Viszont e korok előkelő műzenéje csupán testvér-művészet volt, a szöveg alárendeltje vagy legalább is kihangsúlyozója, s így általa a zeneművészet eszméje nem jelenhetett meg legtisztább alakjában. A barokk-művészet korában irodalom és zene a vezető művészetek sorába emelkednek; e korszakban úgy az időbeli mint a térbeli művészeteknek (a táncnak is!) igen kedvező föltételeik vannak, úgy hogy lehetetlen volna megállapítani, mely művészet vezet közülük első sorban. Ellenben kétségtelen, hogy a polgári kor szelleme a képzőművészeteknek nem kedvez, viszont zene és irodalom számára addig nem ismert virágzást biztosít. A renaissance korában az arisztokrata kultúra erős külső kötelmei (szigorú forma-szerkezet!), nagyszabású megrendelése, a fölső ezrek humanisztikus műveltsége és «ember»-kultusza, a kor színessége, pompája és szemléletének a *formákra*, külsőségekre való beállítottsága teremtette elő a képzőművészetek eddig legnagyobb klasszicizmusát. Az európai zenének ahhoz, hogy a szöveges egyházi és világi muzsika kötöttségétől szabaduljon, hogy tiszta esztétikai rendeltetésének, az «abszolút» zeneformák érvényesítésében, jobban megfeleljen, a népi zene fölnyomulásának bizonyos fokára, a tiszta táncformák térfoglalására volt szüksége, tehát a demokratikus fejlődés előhaladására. Ahhoz, hogy a szövegtől független zene megfelelő hallgatósággal birjon, szükséges

állt, hogy az a réteg, melynek keretében a tánc-
művészet régi időktől fogva leginkább műveltet-
tett, a *polgári* réteg, hatalomra jusson. Mindettől
tekintve pedig a zene, legbelsőbb sajátosságát
tekintve, elsősorban lírikus, szubjektív alap-
művészetű művészet, melynek legfőbb képessége
lélek intim önvallomásának közvetítésében áll;
tehát, hogy a szöveg magyarázó hozzájárulása
külön közérthető legyen és egyúttal a természete-
nek leginkább megfelelő irányban kifejlődjön,
szubjektív lélekbeállítású korszakra volt szük-
sege. Ehhez járul még, hogy 1750 és 1820 közt
újra újfajta szubjektív érzésvilágú erkölcsöknek
egyéni vallásosság, egyéni honpolgári kötelesség,
morális önfeláldozás stb.) kiváló képviselői, kik a
szellemi mozgalmainak élére álltak (ROUSSEAU,
LESSING, GOETHE, VON STEIN, KAZINCZY
stb.), oly atmoszférát teremtenek, mely a zene-
művészet ezen magaslatán *klasszicizmust* kelt
lehet. A polgári érzésvilág hódítása, szélesebb
polgári közönség első ízben történt stabilizálása
és az új erkölcsök hatalmas ereje együttesen
szozza létre a HAYDN stb. névvel jelölt klasszi-
cizmust, mely így tehát az eddigi európai zene-
művészetnek *legmagasabb tetőpontja*, s mely a
szociális szerkezet és a zeneművészet belső
strukturájának eleddig legnagyobb fokú har-
monizációjából állt elő. Ilyen alapon beszélhetünk
táncművészeti korokról vagy zenés korokról,
amelyek, hogy a korok *egészét* egymással értékben
összehasonlítani akarnánk. Az esztetikai ideál leg-
magasabb megközelítése egyúttal az a fok is,
melyen az illető művészet a maga speciális nyelvén
az alapvető közös kultúrát legkimerítőbben

érvényesíti. Bizonyos tehát, hogy a zene belső természetét leginkább érvényesítő klasszicizmus az európai kultúrát a muzsika nyelvén legtökéletesebben képviseli s így értékben fölülmulja a többi kor zenei klasszicizmusait; azonban, ha nem az esztétikai érték szempontjából, hanem az egymással értékben össze nem mérhető korok minősége szempontjából hasonlítjuk össze az egyes klasszicizmusokat, akkor azt találjuk, hogy azok mindegyike teljesen *más-más természetű* esztétikai megoldást nyújtott, s a maga természetében mindegyik unikum és szuverén megoldás. Az tehát, hogy az egyes szuverén eredmények között esztétikai értékfokozatot állítunk fel, nem jelenti, hogy az újabb és magasabbrendű megoldás a régebbi alacsonyabbrendűnek továbbfokozása, megjavítása útján állt volna elő s a régebbi megoldásokat ily módon elavultakká, nélkülözhetőkké tette. Épp oly kevésbé, mint ahogy egészen helytelen volna, ha a renaissance utáni korszakok képzőművészetét a renaissance-képzőművészet lehanyaglása vagy fölbomlásaként fognánk föl. Kultúrtörténetileg egymástól független, nagy megoldásokról van szó, melyek közt az autonóm esztétika szempontjából érték-fokozatokat lehet megállapítani s ezáltal rámutatni, hogy bizonyos korokban bizonyos művészetek tisztábban, tehát intenzívebben és jellemzőbb erővel képviselik a kultúrát.

A zene eleddig legnagyobb klasszicizmusának föelőidézőjeként azt a körülményt ismerték föl, hogy az 1750 és 1820 közötti időszak érvényesíti legjobban a zenének külső szempontoktól független, belső természetét, közelíti meg leginkább az «abszolút» zene ideálját. Az abszolút- és pro-

program- (festő) zenét egymástól különválasztani nem lehet, mert minden zene programot fest: lelki tartalmat, mely szavak szimbolikájával körülírható, és minden program-zene abszolút zeneformát nyújt, mely szöveg vagy magyarázat nélkül is megállhat. Csakis *jokozatokról* lehet szó: amelyik zeneirány köti az élvezést nagyobb vagy kisebb mértékben program ismeretéhez; mennél kevésbé kell program a zenémű tökéletes, tovább nem fokozható élvezéséhez, annál inkább nevezhetjük függetlennek, és abszolútnak a benne foglalt zenét. 1600-ig az uralkodó zene túlnyomó részben énekzene s így szövegénél fogva előre meghatározott programot érvényesít (a régi chanson és madrigal szokott sajátságai közé tartozik a programmatikus hangfestés is). A XVII. és XVIII. századbeli tánc-sorozatok (suite-ek, részben program-főiratokkal, l. COUPERIN) a régi táncdalnak közvetlen utódai, a legtöbb egykorú szövegnélküli hangszeres forma pedig, a tánclemeitől eltekintve, az egyházi szöveges zenéből nőtt ki (pl. a fugának, mely a ricercar közvetítésével a motettre vezethető vissza, vallásos származása BACHnál még erősen érezhető). Hasonlóképen a nagy klasszikusok zenéje is a tánc- és énekeszene hangulatainak összegezése, ezért is oly tartalmas, oly sokatmondó. BEETHOVEN elárulta egy beszélgetésében, hogy műveinek fogalmazásakor többnyire valami megragadó programra gondol; ilyesmivel csak a hangulat emelkedettségét és egységét biztosítja. A nagy klasszikusoknál oly hatalmasra fejlődött önálló hangszeres zene széles formái oly változatosságot nyújtnak a hangulatoknak és ezen hangulatok megértése a korszak zeneműveltsége számára annyira önmagából folyó volt, hogy bárminő hozzáadott hosszabb program csak fölösleges tehernek látszott volna. De hogy programfőiratoktól a nagy klasszikusok sem tartózkodtak, ha avval a hangulat bizonyos pontosan jellegzetes irányát kívánták jelölni, azt minden érdeklődő tudja. A program- és abszolút-zene esztétikailag tarthatatlan ellentétét a XIX. század kovácsolta és pedig az ú. n. új-romantikus irány programzenéjének félreértése útján. Minthogy ugyanis a romantika első sorban a részletek kidolgozását tartotta szem előtt a forma egészének építkezése helyett, természetszerűleg nagy fokozást nyert általa a programzene is, mely a romantikusoknál gyakran aprólékosan színezővé, részletfestővé válik. Az ily

természetű muzsika élvezhetőbb, ha a hallgatóság figyelmének irányát a szerző intenciójára előzetesen beállítják; innen van, hogy az új-romantikusok, az aprólékosan festő irányzat főművelői, elsősorban *programm-zenészekként* ismeretesek. Az ú. n. *programm-zenészek* a romantika legfőbb szimfonikus formateremtői, akik a nagy klasszicizmus után legelőször építettek teljesen önálló módon szimfoniákat (elsősorban a romantikus opera dramatikus jeleneteinek építkezésébe is kapcsolódva), s kik e nagy formákban úgy érvényesítették a romantika főjellegzetességét: a részletek hangsúlyozását, hogy a formálás egyik föltételévé a *programm* részletes követését tették. Ily módon a *programm* önáluk megszűnt csak az általánosan éreztetett hangulat összefoglaló jelzése lenni (mint pl. «Kyrie», vagy egyéb rövidebb címek, mottók) és a zene formálásának lényeges alakítójává lépett elő, a részletek erejének föltűnő hangsúlyozása pedig a harmonikai és zenekari technikát fokozta roppant magaslatra. *Programm-* és *abszolút-zene* mint ellentétes fogalmak csak a romantikusok harci riadóiban nyernek értelmet, hol a haladás, illetve a maradiság pártállását jelzik. De hogy mennyire nem jelezhetnek esztétikai ellentétet, azt a «*programmzene*» egyik legtehetségesebb képviselőjének következő levélrészlete is találóan hangsúlyozza (R. STRAUSS írja O. BIE-nek): «Mily gyönyörű, hogy egyik nap a *programmzenészek* közé számítják az embert, mert egy zenekari darabhoz irodalmi programként címet fűzött (ismeri Ön talán a *programmzene* és valódi zene közti különbséget? én nem!), — másnap bűnbánó, az egyedül üdvöztető abszolút zene ölébe visszatérő fiúként ünneplik, ha eszébe jut, hogy a költői eszmét egészen elhallgassa vagy csupán röviden jelezze (tudja Ön talán, mi az az abszolút zene? én nem!). Hogy az ember nem változhatik meg máról holnapra, hanem mindig az kell hogy legyen, aminek a jó Isten teremtetten, túl mély értelmű gondolat, semhogy egy esztétikus agyába beférjen. És hogy a szivárvány, ha hét színben csillámlik is, mégis mindig csak az az egy bizonyos szivárvány marad.»

* * *

Az emberi érzelmek közlése szempontjából ma háromféle kultúrállapotot tudunk elképzelni az

általános történelmi fejlődés folyamatában: 1. érzésközlés *indulatszavak* közvetítésével, 2. érzésközlés *beszéd, írás vagy művészet* közvetítésével, 3. érzésközlés *közvetlenül*, spiritisztikus, telepátikus erők segítségével. A közlés *lényege* szavakkal sohasem volt kifejezhető, a fogalmak csak *körülírják* a belső törekvést. A szavakkal ki nem fejezhetőnek közvetlenebb éreztetése a művészetek egyik főcélja: a művészet a legmélyebb emberi érzéseket sejteti a «Szép» vehikulumának segítségével. Különbőség egyes művészetek közt nem a végső közlendőnek lényegében, hanem csak a közlés módjában, a közvetítés útirányában és anyagában van. Innen az örök összefüggés vallás és művészet között; a művészet «ki akarja fejezni» azt, amit a vallás elhallgat és megadásának, imádatának alapjává tesz. A nagy művészet főereje, hogy a csupán «óhajtva sejtett» végtelen titkok felé szárnyal, vallásos ereje az, ami korszerűségén és egy bizonyos kultúrába ágyazottságán túlemeli s mi az abszolút esztétikai értékek legmagasabb fokára ülteti. A primitív ember vezérei a vallás szervezői voltak; a közvetlen érzésközlés korában is az örök értékek átérzése és éreztetése lesz az ember legmagasabb föladata. Örök értékek felé szárnyal a művészet törekvése is és éppen ezért a művészet-történet (s vele a művészet-szociológia) igazi értéke az, hogy a végső művészettudománynak, a transzcendentális esztétikának nélkülözhetetlen segéd-tudománya.

TARTALOM.

	<i>Oldal</i>
<i>Bevezetés.</i> Különféle szempontok a zenetörténet szociológiájában	8
<i>I. fejezet.</i> A zene szerepe különféle kultúrákban ..	30
<i>II. fejezet.</i> A zene szerepe az európai kultúrában ..	37
<i>III. fejezet.</i> Társadalomtörténet és művészettörténet viszonya	56
<i>IV. fejezet.</i> A történelmi korszakok szellemi egysége..	81
<i>V. fejezet.</i> Az európai nemzetek szerepe a zenetörténetben	113
<i>VI. fejezet.</i> A polgárság szerepe az európai zenetörténetben	131
<i>VII. fejezet.</i> A társadalomtörténet és zenetörténet törvényszerű összefüggéseinek összegezése	156
<i>Befejezés.</i> Klasszicizmus és romanticizmus jelentősége a zenetörténet szociológiájában	170